Wagneriana

Arthur Seidl

Digitized by Google

Mus 5663.380

Harvard College Library

BOUGHT FROM THE BEQUEST OF

CHARLES SUMNER, LL.D.,

OF BOSTON,

(Class of 1830.)

"For Books relating to Politics and Fine Arts."

Digitized by Google

Digitized by Google

WAGNERIANA

Erlebte Aesthetik

von

Dr. ARTHUR SEIDL

Erster Band

Motto: „La critique mesquine des défauts soit abandonnée par la grande et féconde critique des beautés!"
Châteaubriand.

Verlag von Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
1901

Digitized by Google

RICHARD WAGNER-CREDO

Eine Ergänzung zur „Richard Wagner-Schule" von

ARTHUR SEIDL

D 2/01

„Thätig ihn preisenden,
Predigend reisenden,
Euch ist der Meister nah,
Euch ist er da!"

Goethe, „Faust" I.

Verlag von Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
1901

Digitized by Google

Mus 864.1.900

Mus 5663.380

✓

HARVARD COLLEGE
APR 2 1906
LIBRARY.

Sumner Fund
(3 vols)

Alle Rechte, besonders das
der Übersetzung, vorbehalten

Schuster & Loeffler
Dr. Arthur Seidl

Digitized by Google

Den Manen

weiland Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs

Carl Alexander von Weimar

Digitized by Google

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

VORWORT 9

Richard Wagner in Bayreuth

(Als Einleitung) 13

I. DIE WERKE:

Das Liebesmahl der Apostel 47
Der „Doppelschlag" im Rienzi 62
Der Charakter der Senta und seine ideale Darstellung . . 75
Ein Tannhäuser-Jubiläum 87
Zur Dramaturgie des Lohengrin 106
Die Sage von „Tristan und Isolt" bei Richard Wagner . . 125
Die Kunstlehre der „Meistersinger" 201
Der Cyklus der Cyklen 258
Christliches im Nibelungenring? 271

II. ALLGEMEINES:

R. Wagners Bühnengenie 287
R. Wagner in seinen Schriften 318
R. Wagners Verhältnis zur Religion 351

III. ANHANG: „WAGNER-KULTUR":

„Lohengrin". Versuch einer Märchen-Erzählung für die Jugend 427
Ein Nachruf auf Heinrich von Stein 439
Christentum und Germanentum 451
Zur Entjudung des Christentums 496

Digitized by Google

VORWORT

„Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen?" — so lautete der Titel einer Monographie, welche ich im Jahre 1892 für Prof. Eugen Wolfs Sammlung „Deutscher Schriften" (Kiel, bei Lipsius und Tischer) zu verfassen übernommen hatte und in welcher ich diese Frage, überraschend für Viele, zu bejahen versuchte. Zu bejahen in dem Sinne: dass eine solche „Schule" in der That vorhanden sei, wofern wir nur auch R. Wagners geniale Kunstthaten als geistige Ausstrahlungen ganz im Allgemeinen begriffen, ihnen als Kulturanregungen im weitesten Sinne ernstlich einmal nachgehen wollten.

Eine lebendige Ergänzung zu jener „Wagner-Schule" soll dieser Band nun insofern vorstellen, als ich darin gerne auch für meine Person den Beweis für das Vorhandensein solcher „Schule" antreten möchte, — es ganz dem Gefühl und Urteil des geneigten Lesers überlassend, inwieweit er mir selbst die nachsichtige Anerkennung widerfahren lassen will, dass auch ich als ein würdiges ihrer Glieder sie vertrete. Darnach werden dann aber auch, so hoff' ich zuversichtlich, selbst Aufsätze über scheinbar ganz fernabliegende Themata, wie z. B. die meines „Anhanges": über „Christentum und Germanentum" oder „Zur Entjudung des Christentums", in ihrem tieferen Zusammenhange an dieser Stelle wohl nicht mehr ganz unverständlich erscheinen. Andrerseits aber lässt sich für einen, der vorliegendes Problem in solch eindringender Weise am eigenen Leibe erfahren, der diesen ganzen Geistes-Prozess in sich selber

Digitized by Google

persönlich durchlebt und innerlichst verarbeitet hat, vielleicht doch eine Art Berechtigung eben daraus herleiten, nun auch zu einer Kritik dieser, abgeschlossen hinter uns liegenden Gesamt-Erscheinung und der gewaltig von ihr ausgegangenen, heute bereits zu überschauenden Zeitbewegung fortzuschreiten. (Vgl. darüber mein Buch: „Moderner Geist in der Tonkunst", vier Vorträge; Berlin, Verlagsgesellschaft „Harmonie".)

Die in vorliegendem Bande vereinigten Aufsätze einer früheren Zeit sind sämtlich revidiert, überarbeitet, zusammengezogen — aber absolut getreu im Stande der Erkenntnis zur Zeit ihrer Niederschrift belassen worden. Einige nur wenige Wiederholungen darin waren freilich schlechterdings nicht zu vermeiden. Auch im Stil wurde thunlichst nichts verändert, weil selbst er bezeichnend scheint für den geistigen Einfluss, unter dem der „Wagnerianer" von ehedem nun einmal stand. Spricht doch sogar ein Stilkünstler wie Nietzsche (im Nachlass Bd. XI, S. 122) von seinem „Schrecken, bis zu welchem Grade er an Wagners Stil Vergnügen haben konnte" . . .

Wenn derselbe Nietzsche jedoch als No. 6 seiner „Zehn Gebote des guten Stils" auch die Forderung aufstellt: „Vorsicht vor der Periode! Zur Periode haben nur die Menschen ein Recht, die einen langen Atem auch im Sprechen haben. Bei den Meisten aber ist die Periode eine Affektation" . . . nun, so darf ich für für meine Person allerdings den „langen Atem" als Rechtfertigungs-Argument bezüglich meiner Ausdrucksweise wohl in Anspruch nehmen. Das 5. jener Nietzsche'schen „Gebote des guten Stils" lautet ja überdies noch klar und deutlich: „Der Reichtum an Leben verrät sich durch Reichtum an Gebärden. Man muss alles, Länge oder Kürze der Sätze, die Interpunktionen, die Wahl der Worte, die Pausen, die Reihenfolge der Argumente, als Gebärden empfinden lernen." Wie bei den kompli-

Digitized by Google

zierten Gebilden der R. Wagner'schen Prosa, so will ich auch — ohne deswegen schon Kleines mit Grossem unbescheiden vergleichen zu wollen — für meine „wohlgebauten" Perioden zumeist garantieren, dass sie im lauten Vorlesen, als Ausdruck eben jener „Gebärde", ungleich gewinnen. Probatum est. Und was zuletzt meine persönlichen Anschauungen in diesem Punkte betrifft, so möchte ich den Stil der Menschen überhaupt in drei besondere Arten einteilen: a) den langatmigen Stil der starken, b) den asthmatischen Stil der schwachen und c) den „mediokren" Stil (aurea mediocritas) der mittleren, aber auch höchst „durchschnittlichen" Normal-Lunge. Lungenkräftig — gottlob! — sind meine Periodenbildungen wenigstens. Für andrer Leute Lungen-Übel kann ein Schriftsteller mit gesund entwickeltem Blasebalg eben nicht immer aufkommen. . . .

Die einzelnen Artikel sind alle bereits einmal gedruckt gewesen — mit Ausnahme nur der hier zum ersten Male auftretenden zwei: „Lohengrin-Märchen" und „Christentum und Germanentum — zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Geisteslebens" (eines zu Weimar, 1892, gehaltenen Vortrags), sowie des zweiten Teiles der Umfrage über den „Doppelschlag" im Rienzi. Und zwar waren sie erschienen: im „Musikal. Wochenblatt", in der „Deutschen Liederhalle", der Dresdener „Deutschen Wacht", in den „Bayreuther Blättern", der „Christlichen Welt", der „Allgem. Musik-Ztg.", der „Neuen musikal. Presse" und im „Zwanzigsten Jahrhundert". — Durchaus ist nach der ersten Auflage der „Gesammelten Schriften und Dichtungen" Wagners (E.W. Fritzsch, Leipzig 1871—1883) von mir zitiert worden.

München, im Frühjahr 1901.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Digitized by Google

Richard Wagner in Bayreuth

Als Einleitung.

(Nach einem, im Jahre 1886 verfassten Aufsatze.)

Motto: „Weisst du, was du siehst?"

I.

Abermals öffnen sich wieder die Pforten des Bayreuther Bühnenfestspielhauses, um es aller Welt kund zu thun, dass eine mehr und mehr wachsende Gemeinde „eine deutsche Kunst will"; um eine Reihe der erhabensten Schöpfungen des verblichenen Meisters über die Bretter schreiten zu lassen, welche diesmal diese Welt nicht bedeuten. So war denn erst mit dem Tode Wagners das erreicht, wofür dieser Mann, man darf sagen von Anbeginn seiner künstlerischen Laufbahn an unaufhörlich gekämpft und gerungen: die periodische Wiederkehr von nationalen Festspielen auf einer deutschen Originalbühne; so haben wir heute — leider ohne den Meister, der dies alles geschaffen hat — bereits das 25jährige Jubiläum der Bayreuther Bühnenweihe in festlich würdiger Weise zu begehen.

Das mag uns denn eine erwünschte Veranlassung sein, uns Wagners tiefere Bedeutung für das Kulturleben der Gegenwart in kurzen Umrissen wieder und wieder nahe zu führen. Zuerst also: was hat jener Mann vollbracht, dass er auf dem Bayreuther Hügel ein grosses Festspielhaus errichten durfte, dass sein Heimgang von einer ganzen Nation, wie später allein nur derjenige eines

Digitized by Google

Bismarck, tief betrauert werden konnte; ja, dass am Tage seiner Bestattung sogar ein König die Schliessung seines Hoftheaters befahl? —

Schon einige wenige Daten aus seinem äusseren Leben reden hier bedeutungsvoll genug.

Geboren am 22. Mai 1813, also im Jahre der glorreichen nationalen Erhebung Deutschlands gegen den gewaltigen Corsen, zur Zeit, da sich der grosse Befreiungskampf mehr und mehr nach seiner Vaterstadt Leipzig hin zusammenzog, um dort im Oktober zur entscheidenden Völkerschlacht zu drängen, übernimmt er zugleich das Erbe des im selben Jahre verstorbenen Komponisten Grétry, der zuerst das Prinzip des Amphitheaterbaues und des vertieften Orchesters aufgestellt und verfochten hatte.*) Und weiter. Im Jahr der ersten „Tannhäuser"-Aufführung gebar ihm eine Königin den „Genius seines Lebens" — wie er selber einmal singt — ihn, der ihm späterhin königlichen Schutz, reichste fürstliche Gunst für sein hohes Ideal gewähren sollte: es ist derselbe zugleich, der ihn um Johannis 1868, gelegentlich der ersten „Meistersinger"-Aufführung zu München, an seine Seite zu sich in die Königsloge nimmt und damit erst Schillers schönes Wort:

„Drum soll der Sänger mit dem König geh'n:
Sie beide wohnen auf der Menschheit Höh'n"

zur realen, erhebenden Wahrheit macht; derselbe wiederum, der das entscheidende Wort zur Einigung des Deutschen Reiches unter Preussens Krone später gesprochen! Und sollte es nur ein Zufall sein, dass jetzt von

*) S. Lessmanns „Allg. Deutsche Musik-Zeitung" No. 11 vom Jahrg. 1886, S. 109; „Bayreuth. Blätter" 1886, Stück III, S. 88; „Musikal. Wochenblatt", Jahrg. 1880; endlich „Neue Zeitschr. f. Musik" 1886, No. 11 und 12: „Wagner und Grétry" von Dr. F. v. Hausegger.

Digitized by Google

demselben Hügel herab, auf welchem ein ragend Denkmal zur Erinnerung an die deutschen Siege 1870/71 errichtet steht, das Bayreuther Nationaltheater, erbaut zum Ruhme des deutschen Geistes, hinausblickt in's freundliche Bayerland? In der That hängen Wagner und seine Kunst auf's Innigste mit unserer herrlichen nationalen Wiedergeburt zusammen; wie selten einer war er der Mann, „die geistige Grossmacht Deutschlands gegenüber dem Auslande zu vertreten" — wie Blume in seinem Nachruf auf ihn es so treffend schon ausgesprochen. Aber bedenkt auch: um's Jahr 1853 etwa war die Dichtung des „Nibelungen-Ringes" bereits vollendet; seit dem 18. Januar 1871 erst schreiben wir ein einig deutsches Kaiserreich! So weit eilt ein Genius seinem Volke also voraus.*)

Auch noch in einem anderen Punkte ist der Genius seiner Zeit mit prophetischem Blick weit vorausgeeilt. Hören wir nicht täglich die Rufe: Das Christentum ist „Matthäi am Letzten"! Fort mit dem Christentum — es hat sich längst überlebt! Wollen sie nicht immer eine neue Religion machen, diese gelehrten, so verständigen Menschen? Wollen sie nicht alles in Staat und platte Moral aufgehen lassen? — Und was sagt uns hier der Genius Wagner? Nichts mehr und nichts weniger, als dass wir nur erst wahre Christen sein sollen, dass das Christentum noch eine grosse Zukunft hat, und dass es bei uns nur deshalb krankt, weil wir es noch nicht aus unserem eigenen Geiste wahrhaft neu geboren, es noch nicht in ein germanisches Christentum der Gemütsinnerlichkeit, Selbstverleugnung und Liebe übersetzt, es noch nicht aus einem Christentum

*) Vergl. hierzu R. Wagner: „Ges. Schr. u. D.", Bd. VIII, S. 10: „Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewussten Erkenntnis."

Digitized by Google

der Weltflucht zu einem solchen der Weltdurchdringung und Weltüberwindung fortgebildet haben!" *) Glaubt's nicht, alle ihr, denen Wagner mit einem sittlichen und religiösen „Revolutionär" gleichbedeutend erscheint; aber geht zuvor zum „Parsifal" nach Bayreuth, lest zuerst Wagners Aufsätze über „Religion und Staat", „Kunst und Religion", „Publikum und Popularität" (III) — und dann erst glaubt nicht daran, wenn ihr es noch vermögt!

Man denke übrigens nicht, dass wir Wagner hier gern als den „Messias von Bayreuth"**) nun darstellen möchten. Nichts kann uns ferner liegen.***) Wagner konnte nicht Religionsstifter und nicht Reformator sein, noch wollte er je sich solche Mission beimessen, blieb er doch stets rein und nur „Künstler-Persönlichkeit". Als solche aber, wie er einerseits innerhalb der Strömungen und der treibenden Ideen seiner Zeit gestanden, ist er ihr andererseits auch mit prophetischem Seherblicke damals weit vorausgeeilt, um ihr einen neuen Morgen heraufzuführen. Nicht, weil sie Kunstwerke sind, welche erst die Zukunft verstehe, sondern weil sie der Zukunft eine neue ideale Kultur in Aussicht stellen, hat Wagner seine Schöpfungen zudem „Kunstwerke der Zukunft" genannt. Und fürwahr: „Wir warten eines neuen Himmels und einer neuen Erde nach seiner Verheissung". So aber ist die Wagner-Frage Kultur-Frage, Bayreuth selbst Kultur-Monument ge-

---

*) S. auch H. v. Wolzogen: „Unsere Zeit und unsere Kunst" S. 131 f.: „Wie das Christentum wesentlich übernational ist, so hat es jene grosse Eigentümlichkeit, dass jede Nationalität es sich ihrem eigenen Wesen entsprechend anzueignen vermag" etc.

**) Vergl. Dr. Th. Göring: „Der Messias von Bayreuth" Stuttgart 1881.

***) S. hierzu auch „Bayr. Bl." 1879, S. 109, 113 und R. Wagner: „Ges. Schr. u. D." Bd. X. S. 322.

Digitized by Google

worden. Dorthin, zum Hügel hinan, pilgert jetzt das „Volk“, an das sich der Künstler stets und überall gewandt hat, in hellen Scharen, um hier gleichsam dem Spiele seiner eigenen Phantasie zuzusehen, um hier aus seiner eigenen Seele und seinem eigenen Geiste, wie er ihm in seinen uralten Mythen hier vor Augen geführt wird, sich Kraft und Mut zum Kampfe für jene ideale Kultur zu erholen; hier lernt es erst so recht verstehen, dass Wagner nicht in die Geschichte der Oper zu zählen sei, sondern dass er in die Geschichte des Drama's, der Kunst überhaupt und damit wieder in die Kulturgeschichte gehöre, dass er als Künstler nicht nur eine einseitig ästhetische Bedeutung für uns habe, sondern auch eine philosophische und ethische. Dieses „Volk“, und nicht die geistreichen „Litteraten“, Aesthetiker und „Professoren“, hat denn auch Wagner gemeint, wenn er am Ende seiner Schrift über „Das Kunstwerk der Zukunft“ unter Hinweis auf den Mythus von „Wieland der Schmied“ ausruft: „O einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet, und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel und schwinge dich auf!“ —

Und darf nicht der Deutsche in der That in jenen Mythen sein eigen Selbst erblicken? Findet er nicht sich selbst wieder in allen jenen mit plastischer Anschaulichkeit und dramatischer Lebenswahrheit über die Bühne schreitenden Götter- und Heldengestalten? Was anders lehren sie uns auch, diese kraftvoll-jugendlichen und frischen Heldennaturen eines Siegfried und Parsifal? Nichts anderes, als dass wir uns auf uns selbst besinnen sollen, dass wir zurückkehren sollen aus einer von fremden Kultureinflüssen, von schlechten, verständnislosen Litteraten uns zugetragenen hohlen, wälschen Civilisation zu natürlicher Unmittelbarkeit und gesunder Ursprünglichkeit unseres eigenen Wesens. Fragen wir uns doch offen und ehrlich: ist

je Deutscheres gedichtet worden als jene Verkörperung des „Ewig-Weiblichen", wie sie uns in den drei Dramen eines „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" entgegentritt? Hat man je deutschen Sinn und deutsche Poesie schöner und wahrer dargestellt gefunden als in den „Meistersingern"? Hat man je germanische Mythen mit solch lebendiger Anschaulichkeit vor dem leiblichen und geistigen Auge vorüberziehen sehen, als dies im „Tristan", in der „Nibelungen"-Trilogie und im „Parsifal" geschieht?

Das sind keine Operntexte mehr, keine Libretti mit den beliebten „Nummern", den glänzenden „Finale's" und den ungereimten Texten, die gerade noch gut genug waren, um komponiert zu werden; das sind Manifestationen eines aus dem germanischen Geiste heraus geborenen, einheitlichen, grossen Originalstiles, an welchem in gleicher Weise unsere grössten Geister früherer Epochen mitgewirkt haben, wie er sich, nunmehr in seiner klaren Vollendung, in den entschiedensten Gegensatz stellt zur italienischen Buffo-, wie zur französischen heroischen Oper. Wenn hier der „Nibelungenring" in Stabreimen, der „Tristan" in der feinen (französischen) Dialektik der Antithese mit knappstem Versmaasse, der „Parsifal" wiederum in der Sprache des alten Mysteriums mit Vorliebe sich ergeht, so ist in der Dichtung der „Meistersinger" — ganz von selbst verständlich, möcht' ich sagen — die Sprache Hans Sachsens selber und der alte Knittelreim (samt Archaismen aus der „Tabulatur") zum formgebenden Prinzip geworden. Und wiederum, wenn der „Tristan" zur Darstellung seines unerhörten Liebessehnens die moderne Harmonik bis in ihr feinstes chromatisches Geäder ausschöpft, der „Parsifal" sich im Wesentlichen auf einem Wechsel zwischen streng gregorianischer Sequenz und „sehrender Chromatik" aufbaut, der „Nibe-

Digitized by Google

lungenring" aber von den Dreiklangs-Urmotiven des „Rheingold" durch die Homophonie der ersten „Walküren"- und über die Polyphonie der ersten „Siegfried"-Akte hinweg bis zur reichsten, modern-wechselvollen und gestaltreichen Faktur des sinfonischen Baues in der „Götterdämmerung" musikalisch planvoll fortschreitet: — bei den „Meistersingern" haben nun einmal Bach und Händel ganz ersichtlich Pate gestanden, haben diesem Werk eben die strengeren Stilformen der reformatorischen Kirchenmusik von Anfang bis zu Ende — abermals ganz folgerichtig, möcht' ich sagen — den Stempel ihres Geistes aufgedrückt. Wie viele guten Menschen, aber schlechten Musikanten, haben nicht seit Bach und Händel mit einfachen und doppelten Fugen in ihren „Oratorien" dem „Herrgott Zebaoth" — rein nur, weil es so herkömmlich war — „Lob und Preis" singen zu müssen geglaubt? Welch' genialer Einfall nun, diese Form der Doppelfuge einmal ganz ebenso sinnvoll zu einer grossen Volksprügelei anzuwenden: welch' ungeahntes, neues Leben, welche lebendige und humoristische Bedeutung hat dieses alte, ausgemergelte Requisit damit nicht auf einmal wieder erhalten! Ja, unsere „Neueren", sie können ebenso gut Fugen, Symphonieen und Sonaten schreiben, wie ihr Meister von der Zunft; sie haben nur auch die bessere Einsicht, zu wissen, wie viel's geschlagen hat, und zu fühlen, dass diese sogenannten „ewigen Formen" mittlerweile überlebte geworden sind. — Und wie hat der Meister vollends es verstanden, die liebe alte Zeit mit all' ihren Würden und Ehren, aber auch mit ihren Thorheiten und Philistrositäten, vor uns in jenem Nürnberger Gedicht wieder aufleben zu lassen! Wer hat je ein richtigeres Bild als die Zunftberatung, ein poetischeres als den Johannisvorabend, ein lebendigeres, reicheres und glänzenderes als das Volksfest der Pegnitzwiese auf der

Digitized by Google

Bühne gesehen? Und doch hat der Dichter nicht eine einzige Quelle mehr, als unsere litterarhistorischen Herren Gelehrten und Professoren zur Hand gehabt; im Gegenteil, der Leser würde staunen, wenn ich ihm hier Excerpte aus dem alten „Wagenseil“ ausführlich mitteilen wollte, — demselben Werke, nach welchem unsere geistigen Lehrer vom Katheder herab jene Periode des „Meistersanges“ uns in der Regel vor Augen zu führen pflegen. Kaum, dass Wagner da oder dort etwas zu ändern hatte, hin und wieder von Eigenem hinzuzuthun brauchte, so stark ist die Anlehnung und konnte sie sein in allem dem, was das Wesen und die Gebräuche dieser edlen Gilde anlangte. Aber dennoch, welcher von allen jenen Gelehrten bis auf Wagner hat daraus ein so lebensvolles Kulturgemälde aufzurollen verstanden, das wir — wie hier — ordentlich mit Händen greifen könnten? Das nenn' ich eben jenes innere Schauen, jenes künstlerische Gestalten, welches den wahren Poeten ausmacht; und diese urschöpferische, ihr Gebiet von innen heraus aufhellende Kraft, sie geht bei Wagner dann gar so weit, dass sie in dem genannten Werk, in welchem der „Johannistag“ schon eine so grosse Rolle spielt, mit zwingender Konsequenz nun auch — den „Johannistrieb“ Hans Sachsens in den Mittelpunkt des Ganzen rückt und umgekehrt!

„Gesegnet sei der Gott, der den Frühling und die Musik erschuf!“ Nur derjenige, der das schrieb, konnte ein Werk wie diese „Meistersinger“ und den „Siegfried“, Stücke wie das Hirtenlied im „Tannhäuser“, das Bächleinmurmeln und Blätterrascheln im „Tristan“, ein „Winterstürme wichen dem Wonnemond —“ („Walküre“) das „Siegfried-Idyll“ und den Charfreitagszauber im „Parsifal“ schaffen. Aber auch allein nur der, welcher den Kontrapunkt in allen seinen Formen und Gestaltungen mit solcher Souveränität beherrschte und in dem Werke

selbst sich mit höchster Meisterschaft solchen Könnens in eigener Person bewährte, konnte und durfte sowohl dieses Ehrenlied auf alte deutsche Meisterkunst anstimmen als auch das unfruchtbare, tote Formelwesen aller Zunftmeisterei darin ad absurdum führen.

Das aber, was ich da alles beschrieben habe, das ist jene höhere Stileinheit, die wir von Wagner und keinem anderen gelernt haben; das ist es zugleich, was uns jedes seiner Werke zu einer besonderen Welt für sich macht und uns bei jedem einzelnen jedesmal wieder so schwer entscheiden lässt, welches denn nun eigentlich das schönste und liebste von allen für uns sein mag — eine Frage, die wohl nie endgültig zu beantworten sein wird. Wenn man für den „Lohengrin“ schwärmt, den „Nibelungenring“ bewundert und für „Tristan“ sich begeistert, wenn uns der „Fliegende Holl.“ erschüttert, der „Tannhäuser“ erhebt und „Parsifal“ erlöst — die „Meistersinger“ liebt man mit der ganzen Inbrunst seines deutschen Herzens. Und darum auch:

„Zerging' in Dunst
das heil'ge, röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!“

II.

„Zukunftsmusik“ — ein schönes, herrliches Wort! Aber leider ein falsches Wort! Wir brauchen dem geneigten Leser nicht erst mitzuteilen, dass wir dessen Erfindung wieder einmal einem unserer gelehrten Herren „Professoren“, dem Hrn. Dr. Bischoff in Köln, zu verdanken haben; brauchen ihm auch nicht des Weiten und Breiten von Liszts vortrefflichem Einfall zu berichten, der diesen Spottnamen, ganz nach Art der nieder-

Digitized by Google

ländischen „gueux“, ohne Weiteres als Ehrentitel acceptierte. Nur einladen wollten wir ihn, uns hier bei einer kleinen Betrachtung über jenen Begriff begleiten zu wollen, einer Betrachtung, die uns vielleicht einige neue Gesichtspunkte eröffnet, die indes durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit und erschöpfende Behandlung machen will. Hören wir vor Allem einige interessante, „geistreiche“ Urteile über die Wagner'schen Leitmotive, als den wesentlichsten Teil dieser sog. Zukunftsmusik, um aus ihnen dann unsere Anschauungen um so leichter entwickeln zu können.

Dem Einen sind sie „Schusterflecke“, die man sehr bequem dort anbringen kann, wo die guten Gedanken ausgehen; dem Andern scheinen speziell manche Motive aus „Parsifal“, von oft nur 2—3 Takten Länge, zu kurz, um ernstlich als „Themen“ gelten zu dürfen. Der „Historiker“ vergleicht sie mit jenen Zetteln, welche auf alten Bildern den Figuren zur näheren Angabe ihrer Person aus dem Munde hängen; der „Theoretiker“ seinerseits meint, durch jenes System sei es „stümperhaften Nachahmern“ in der „Oper“ künftighin denn doch recht leicht gemacht. Schliesslich plaidiert ein Letzter — der Ästhetiker älterer Ordnung, auch noch: diese Anwendung der Leitmotive beruhe doch nur mehr auf nüchterner, kalter Reflexionsthätigkeit: keine Spur von naiv-künstlerischem absichtslosem Schaffen walte mehr vor! Ich brauche da wohl nicht besonders zu erwähnen, dass es natürlich wieder die alten Hanslick, Naumann, Lindau etc. etc. sind, die uns hier ihre Weisheit auskramen.

Gewiss, es bleibt auch ein tiefsinnig-wahres Wort, dass

„wer als Meister ward geboren,
der hat unter Meistern den schlimmsten Stand!“

Doch damit ist vorerst noch nicht das Geringste gewonnen, und noch haben wir ja die einzelnen Vorwürfe nicht

Digitized by Google

widerlegt. Also, es ist nun für's Erste daran festzuhalten, dass es beim Leitmotiv absolut nicht auf seine Länge oder Kürze ankommen kann, sondern dass es sich vielmehr um seine plastisch-musikalische Potenz, d. h. vor Allem darum handelt, ob es, um wirklich als musikalisches Leitthema dienen zu können, eine vollkommen in sich abgeschlossene, fertige, aber fernerer Ausbildung und Erweiterung fähige Tonphrase bilde. Ebenso kann auch die Annahme besonderen Vorzuges solcher Methode für stümperhafte Nachahmer nicht stichhaltig sein. Denn würde man nicht solch elendes „Machwerk" eines beschränkten Kopfes, solches „Wie" zusammengeleimter Leitmotive ohne das „Was" der sie organisch erst verbindenden Idee, sofort von dem echten „Kunstwerk" eines genialen Geistes zu unterscheiden — und so auch zu verurteilen vermögen? Hat man ferner von kalter Reflexionsthätigkeit bei der Anwendung solcher Leitmotive gesprochen, so frage ich: wer zeigt uns denn genau und haarscharf jene Grenze, wo das bewusste Schaffen im Gegensatz zum unbewussten, nicht nur beim künstlerischen Genius überhaupt sondern speziell bei Wagner, anfängt? Wer sagt uns denn, dass nicht bei Wagner, nachdem einmal ein prägnantes Leitmotiv in seinem Geiste feststand, mit der Idee des ihm zu Grunde liegenden dramatischen Vorganges sich ganz dasselbe, als dessen innerer Gefühls- und Stimmungsgehalt, jedesmal notwendig ohne weitere Verstandesoperation einfand? Ist sie nicht gerade das Wesen wiederum des Genius, das ihn vor uns anderen Menschenkindern so sehr auszeichnet, — jene seltsame, rätselhafte Mischung nämlich von Bewusstem und Unbewusstem, jenes merkwürdige Ineinanderspielen von Reflexion und Naivetät, das eine scharfe Trennung beider Gebiete schlechterdings nicht mehr gestattet?

Vollends deplaziert und widersinnig ist nun aber jener

Digitized by Google

famose Vergleich des Leitmotives mit den Zetteln, die auf alten Bildern zur Bezeichnung der Personen aus deren Munde hingen; und er beweist uns so recht, was wir schon bei den vorausgeschickten Urteilen hier und da argwöhnen mussten: dass nämlich derartige Ausstellungen nur aus einer völligen Verkennung des Wesens der Leitmotive selbst resultieren konnten. Denn offenbar geht solche Anschauung davon aus, das Leitmotiv lediglich als eine einmal feststehende, starre, typische Formel, gleichsam als musikalischen Pass zu betrachten, der jedesmal, wenn die Person auftritt, der er angehört, oder der Vorgang sich abspielt, dessen charakteristischen Extrakt es bildet, zum grössten Ergötzen des Zuhörers mit eindringlichster Deutlichkeit und Regelmässigkeit aus dem mystischen Orchesterabgrunde herauftönt.*) Wie weit entfernt ist solche „etiquette"-mässige Auffassung aber von einem Verständnis seines wahren Wesens! Wie sachunkundig verwechselt sie noch „Reminiscenz-Motiv" mit „Leit-Thema"! Nicht eine todte Schablone, ein blosses „Signal", ein stehendes musikalisches Schema ist das Leitmotiv; ein besonders charakteristisches, rhythmischer wie melodischer und selbst harmonischer Veränderung, mannigfacher Ausbeugung, Verkürzung, Erweiterung und Umkehrung, sowie reichster Modulation fähiges Grundthema soll es vielmehr sein, das sich mit dem dramatischen Charakter, dem es eignet, entwickelt, mit diesem zugleich den Kampf mit den anderen Charakteren (d. h. eben mit deren Motiven) durchkämpft, kurz im Verlaufe des Drama's „symphonisch" zu rhythmischer und melodischer, harmonischer und kontrapunktischer Ent-

*) In den „Musikal. Stationen" S. 233 nennt Hanslick das Leitmotiv „eine reiche, musikalische Garderobe, die jeder der Helden mitbekommt, welche eben nur zu seinen Füssen im Orchester gewechselt wird, aber auf der Bühne den Melodieen gar nichts an hat." Sic!

Digitized by Google

faltung gelangt. Darnach also haben wir nicht — wie Hanslick meint — „die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit" im Wagner'schen Kunstwerk inauguriert, sondern der geschlossene, dramatische Organismus als Ganzes selbst bildet nunmehr die massgebende Form: die früher den einzelnen Sätzen (Nummern) zu Grunde liegenden Themen haben hier eben innerhalb des ganzen Entwicklungsprozesses eines Drama's zur Durchführung zu gelangen.*) Wie gleichwohl ein Leitmotiv auch für einzelne scenische Vorgänge, mehr abgeschlossen für sich, bestimmend werden kann, das zeigt uns — um hier nur ein Beispiel anzuführen — so recht der ohne Zweifel aus dem Herzeleid-Motiv herausgewachsene, sit venia verbo: Arioso-Gesang Kundry's „Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust" etc. (im 2. Akte des „Parsifal").

All dies mag uns denn zum Wagner'schen Orchester als solchen hinführen. Den meisten meiner werten Leser ist ja zur Genüge bekannt, dass der Zuhörer in Bayreuth während der Vorstellung dieses Orchester selbst mit keinem Auge zu sehen bekommt, dass vielmehr dessen Töne aus „mystischem Abgrunde", welcher die Musiker vermittelst einer Schalldecke gänzlich dem Blicke des Beschauers entzieht, an sein Ohr schlagen. Wer aber von denen, welchen diese Thatsache nicht mehr fremd ist, hat sich schon einmal den innern Grund zu solcher Veränderung gegenüber den übrigen Theatern klar zu machen versucht? Muss er doch von Bayreuth und der dort zur Parole ausgegebenen Kunst-

*) Man lese R. Wagners „Ges. Schr." Bd. X, S. 241; und hier vornehmlich den Satz: „. . . Dennoch muss die neue Form der dramatischen Musik, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dies erreicht sie, wenn sie, im innigsten Zusammenhange mit demselben, über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Teile desselben . . ."

Digitized by Google

tendenz schlechterdings erhoffen, dass man an jener geweihten Stätte nicht auf den Meyerbeer'schen „Effekt", d. h. eben „Wirkung ohne zu Grund liegende innere, genügende Ursache" ausgehe! — Ich will gar nicht weiter daran erinnern, dass hier durch solche Einrichtung die Sänger nicht mehr vom Orchester übertönt werden, wie dies noch immer und immer wieder bei anderweitigen Wagner-Aufführungen der Fall ist; ich will auch nicht näher darauf eingehen, dass es vermittelst der Schalldecke nunmehr ermöglicht scheint, alles im besten Hoforchester nicht zu vermeidende, aber doch störende Frottieren beim Bogenansatz, sowie Pusten und Schmettern beim Ansatz der Holz- und Blechbläser in der That auf ein Minimum zu reduzieren, so dass der Ton gleichsam als jeder Materie entledigter, reiner, idealer an das Ohr des entzückten Hörers dringt (während ich den Vorwurf der „Undeutlichkeit vieler Figuren bei bestimmten Instrumenten" auf Grund sorgfältiger Vergleichung mit Konzert-Aufführungen als leere, unbegründete Phrase erkennen musste). Nur die eine Frage will ich hier aufwerfen: warum denn wohl für die Mozart'sche Oper kein verdecktes, tiefer gelegtes Orchester verlangt wird? Die Frage ist nicht so schwer zu beantworten. Gewiss und ohne Zweifel nur deshalb nicht, weil in Mozarts Opern die Musik eben mehr oder minder noch Selbstzweck ist, während hier im Musikdrama Wagners — wie wir wissen — die Musik (mit der Poesie) Mittel zum Zweck des Drama's wird; weil sie hier die notwendige harmonische Ergänzung zu dem, was auf der Bühne gesprochen und gehandelt wird, bildet, indem sie eben den inneren Gefühlsausdruck jener gehobenen Rede und gesteigerten Aktion, wie den Stimmungsgehalt jenes dramatischen Vorganges zum Ertönen bringt — um es kurz zu sagen: weil sie das in unserer absoluten Gefühlseinheit

Digitized by Google

lebendigen Widerhall findende „Ding an sich“ vertritt, dessen individuell-lebensvolle Erscheinung wir als Individuum mit unseren Augen auf der Bühne verfolgen.*) Das Drama, das sich vor uns abspielt, muss der Hauptzweck, muss unser Hauptaugenmerk sein; die Musik ist Mittel zu diesem Zwecke, sie verinnerlicht uns das geschaute Drama. Dann darf aber unsere Aufmerksamkeit nicht abgelenkt werden durch jene störende, mechanische Erzeugung des Tones; die Musik muss uns entgegenkommen täuschend, wie mit und aus der Erscheinung, wie der innere Empfindungsgehalt der handelnden Personen selbst, wie das innere Leben und Weben der scenischen Naturvorgänge dort oben — kurz, wie die Seele der Aktion. Und wie es eine Empfindung giebt vor der begrifflich klaren Vorstellung, welche

*) Herm. Lotze — der vielgetadelte — äussert sich doch in seinen „Grundzügen der Ästhetik-Diktate aus seinen Vorlesungen“ (S. 24, § 24) wie folgt: „Die Töne sind nicht, wie die Farben, Erscheinungen, die (wenigstens scheinbar) an den Gegenständen als Prädikate haften, sondern sie werden unmittelbar als Ereignisse empfunden, die aus dem tönenden Körper hervorgehen und uns die Bewegung seines Inneren verraten. Sie eignen sich daher überall zum Ausdruck des inneren, geistigen Lebens und bilden die Dinge nicht nach dem, was sie scheinen, sondern verraten uns unmittelbar das wesentliche Innere, das diese Erscheinung hervorbringt.“ Also das „Ding an sich“. Cf. hierzu Schopenhauers Anschauung von der Musik als dem „Abbild des Willens selbst“ und R. Wagners Ausspruch von der Musik, als dem „Ding an sich, welches nicht geschaut, wohl aber gehört werden könne“. Ges. Schriften und Dichtungen Bd. IX, S. 93. — Und weiterhin bemerkt Lotze (§ 35 ebdst.): „Die Musik erfüllt hierdurch auf die kraftvollste Weise eine Aufgabe, die den übrigen Künsten nur annähernd zu erfüllen möglich ist. Obwohl wir nämlich zugeben, dass unsere bestimmte menschliche Organisation und die ebenso bestimmte Gestaltung der Aussenwelt, mit der wir in Wechselwirkung sind, uns einen grossen Teil unserer wert-

Digitized by Google

nach dem bewusstvollen Ausdruck durch das Wort erst ringt; dann wieder eine Empfindung, welche **über** alles begriffliche Vorstellen und Denken hinausgeht und erst da einsetzt, wo das Wort, der bewusste Gedanke nicht mehr ausreicht: genau so finden wir das Verhältnis des symphonischen Orchestergewebes zur Sprachmelodie der handelnden Personen im Wagner'schen Gesamtkunstwerke nungestaltet (vgl. z. B. den Instrumentaleingang zum „Rheingold“ und dann wieder den „Charfreitagszauber“ im „Parsifal“) — ein Verhältnis, das übrigens schon in Wagners eigenen Ausführungen über das „lauttönende Schweigen“ („Zukunftsmusik“, Bd. VII) klar genug angedeutet erscheint ...

Wir sind mit diesem Kapitel zu Ende. Können wir aus obigen Betrachtungen über das Leitmotiv sehr wohl einen Schluss ziehen auf die musikalische Stileinheit,

---

vollsten inneren Entwickelungen und unseres äusseren Glückes erst möglich machen, so ist diese Organisation doch andererseits **eine Schranke**, die uns hindert, uns in das **Innere ganz anders gearteter Geschöpfe** zu versetzen oder etwa **das träumende Leben mitzugeniessen**, das wir **überall durch die Welt, selbst in dem Unbelebten, voraussetzen. Die Musik überwindet diese Schranke**“ — — —. Hierzu beliebe man zu vergleichen die ungemein interessanten Ausführungen Dr. Friedr. Nietzsche's über den Gegensatz zwischen apollinischer und dionysischer Kunst und der harmonischen Versöhnung Beider, in seinem Buche: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. Ebenso zu Obigem neuerdings noch: „Bayr. Blätter“ 1884 No. X, Fr. v. Hausegger: „Musik als Ausdruck“ S. 307; auch P. Deussen: „Elemente der Metaphysik“ S. 129. Was dort auf der Bühne **räumlich** ist, das erleben wir hier in der Musik, im Orchester **zeitlich**; da die apollinische, da die dionysische Seite der Kunst; d. h. „Zum **Raum** wird hier (nämlich auf der Bühne) die **Zeit** (der Musik)“, s. Wagners „Parsifal“ I. Akt. (Vgl. übrigens auch noch Schopenhauer: „W. a. W. u. V.“ II, 513; I, 310; R. Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft“ III, S. 186; Oper und Drama IV, S. 252 ff.)

Digitized by Google

welche mittels dieser Grundthemen in jener neuen Kunstform erzielt werden mag und den einzelnen Schöpfungen des Wagner'schen Genius das von uns zu Eingang schon beschriebene, besonders eigenartige und bestimmte Gepräge verleiht, so erhellt aus den letzten Darlegungen zur Evidenz wieder eine grossartige, organische Formen- und Stileinheit des ganzen Kunstwerks überhaupt, die es in der That durchaus als Erzeugnis einer völlig originalen germanischen Kunst erscheinen lassen muss — einer Kunst, durchaus würdig der geistigen Grossthaten eines Kant und Schopenhauer, durchaus ebenbürtig den ewigen Meisterschöpfungen eines Goethe'schen „Faust", wie eines Beethoven-Schiller'schen „Freude, hoher Götterfunken".

Und wahrlich! —

„Tönend wird für Geistes-Ohren
Schon der neue Tag geboren."

III.

Wir haben Wagner „künstlerischen Genius" genannt; wir möchten nunmehr diesen Begriff noch weiterhin verfolgen, um ihn uns zu verständlichster Klarheit zu bringen.

Wie nämlich der Genius stets vor die Welt hintritt mit dem ernsten Motto: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders!" und wie er immer von sich sagen muss: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt!", so gilt von ihm andererseits auch das bedeutungsvolle Wort: „Ich bin nicht gekommen aufzulösen, sondern zu erfüllen." Von wenig tieferem Verständnis und eingehendem Studium der Wagner'schen Idee zeugt daher auch nur jene bei den „geistreichen Litteraten" so beliebte und von ihnen gar vielfach kolportierte Zeitungsphrase:

Digitized by Google

„Wagner habe mit der Kunst der Vergangenheit vollständig gebrochen". Was doch unsere moderne Vielschreiberei in der Langeweile ihres ephemeren Daseins alles ausheckt! Man bemühe sich erst einmal, über Wagners Kunstwerk ernstlicher nachzudenken, statt der Welt solche Sätze aufzutischen, die schlechterdings das Wort des Alt-Reichskanzlers von der „Pressbengelpolitik", sowie dasjenige Wagners von unserer „journalistischen Strassenjugend" gerechtfertigt erscheinen lassen! Nicht als eine für sich alleinstehende Kunsterscheinung, losgerissen von allem Zusammenhang mit der vorausgehenden Kulturentwickelung, oder gar als einen Gegensatz zu unseren klassischen Meistern haben wir Wagner zu betrachten; wir haben vielmehr in ihm ein auf der gesamten früheren (deutschen) Kunst durchaus fussendes, aus ihr heraus nur zu begreifendes und zu würdigendes Genie zu sehen. Die Wagner'sche Kunst ist die notwendige Konsequenz der gesamten vorausgehenden deutschen Kunstentwicklung. Ich sage ausdrücklich nicht: Musik- oder auch Opern-Entwicklung; denn — wie irgendwo einmal sehr richtig bemerkt wurde*) — sie bezeichnet in der dramatischen Kunst genau den Punkt, wo die Geschichte der Musik mit der Entwicklung der Poesie in der Geschichte des Drama's zusammentrifft. In diesem Sinne sind Schillers „Braut von Messina", Goethe's „Faust" (2. Teil), Beethovens 9. Symphonie, aber auch Mozarts „Zauberflöte", Beethovens „Fidelio", Webers „Freischütz" und „Euryanthe", Marschner, Schumanns „Genoveva" oder „Manfred" u. so manches A. m. die natürlichen Vorläufer des „Kunstwerkes der Zukunft"; so bedeutet dieses selbst für uns den Kulminationspunkt der gesamten

*) S. Lepsius und Traube: „Schauspiel und Bühne", München 1880; vgl. auch Moritz Wirth: „Bismarck, Wagner u. Rodbertus", S. 148 f.

Kunst unserer Tage. Und wenn man vollends allzu voreilig gemeint hat, Wagner habe gar kein Recht gehabt, „mit den alten Formen zu brechen“ und eine selbständig neue Kunstform aufzustellen, so hat man eben nur vergessen, dass der Künstler sich dieses Recht rechtmässig erst erworben hat — ganz im Sinne des bekannten Goethe’schen Spruches: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen“ — durch strenges Anknüpfen an das in seiner Kunst unmittelbar Vorhergegangene; dass er zuerst im „Rienzi“ Spontini-Meyerbeer’sche, dann in den „Feen“ und im „Fliegenden Holländer“ z. T. noch Marschner’sche, endlich im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ Weber’sche Bahnen (freilich mit immer mehr wachsender Selbständigkeit und Freiheit) wandelte, bis er endlich im „Nibelungen-Ring“, in „Tristan“, den „Meistersingern“ und „Parsifal“ zu dem „Wagner“ wurde, den wir heute vor Allem verehren . . .

Ein Anderes ist es mit einem Vorurteil, dem wir noch vielfach beim gebildeten Laienpublikum begegnen, das aber auch nur dadurch entstehen konnte, dass man der ganzen Frage gegenüber stets einen ganz unrichtigen Standpunkt einnahm. „Sie werden doch Wagner nicht über Beethoven stellen wollen?“ — wie oft hört man nicht diese Frage mit einiger Entrüstung aussprechen? Sancta simplicitas! Muss man da nicht unwillkürlich an Goethe’s berühmtes Wort denken: die Deutschen sind doch merkwürdige Leute; streiten sich, wer von uns beiden (Schiller oder Goethe) wohl grösser sei, statt lieber froh zu sein, zwei solche Kerle, wie uns, zu besitzen! Also warum uns nicht weit lieber darüber freuen, dass wir Beethoven und Wagner die Unsrigen nennen? — Indes allen Spass bei Seite! Fragen wir uns doch einmal ernstlich: wer von den Beiden wohl der Grössere gewesen sein mochte? Wir können hierauf schlechterdings gar keine

Digitized by Google

Antwort erteilen. Und warum wohl nicht? Einfach darum, weil sich Beide, streng genommen, gar nicht vergleichen lassen. Beethoven war Tondichter, Wagner ist der Schöpfer des „Gesamtkunstwerkes“ geworden. Darin liegt ja der wesentliche, himmelweite Unterschied. Wagner hat uns mit dem vollen Rechte des Genius, der sich zur Darstellung eines neuen Lebensinhaltes aus diesem heraus zugleich selbstherrlich die neue Form gebärt und der mit dem „Was“ zugleich auch das „Wie“ setzt, eine vollkommen neue Kunstform überhaupt geschaffen. Die Bezeichnung „Musikdrama“ ist nicht ganz der passende Ausdruck für diese Form: sie deckt den Begriff nicht völlig — wie Wagner selbst einmal bemerkt (Bd. 9, S. 359 ff., bes. 364; 4, S. 317 Anm.) — und wurde von ihm wohl nur der leichteren Verständigung halber angenommen. Die Gesetze dieser neuen, in sich vollendeten Kunstform werden nicht durch die Gesetzmässigkeit der einzelnen Sinne, sondern durch die Gesetzmässigkeit einer Sinneseinheit, nicht durch die Gesetzmässigkeit der Einzel-Künste, sondern durch die Gesetzmässigkeit einer Kunsteinheit bestimmt.*) Daher:

„Wollt ihr nach Regeln messen,
Was nicht nach eurer Regeln Lauf,
Der eignen Spur vergessen
Sucht davon erst die Regeln auf!“

(„Meistersinger“.)

Es ist ein vollkommen in sich abgeschlossener, gänzlich neuer Organismus, den uns Wagner in der Form des „Gesamtkunstwerkes“ gewonnen und der — wie der Künstler selber einmal sehr überzeugend ausführt —

*) Man vergl. hierzu Joachim Raff: „Die Wagner-Frage“ (Braunschweig 1854) S. 26 f., sowie Lepsius und Traube: „Schauspiel und Bühne“ (München 1880).

Digitized by Google

„indem er sich von der Oper, wie vom modernen Drama durchaus unterschied, über diese sich dadurch erhob, dass er die vorzüglichsten Tendenzen derselben einzig zum Ziele führte und in eine idealisch freie Einheit verband". Hier ist die Musik oder die Poesie nicht mehr Selbstzweck (wie in der Oper und im Poesie-Drama), sondern nunmehr heisst das erste und oberste Grundgesetz: Poesie und Musik sind beide „Mittel zum Zweck des Drama's" — womit denn auch zugleich das nette Märchen: „Wagner habe die Musik zur dienenden Magd der Poesie erniedrigt" in sich selbst zusammenfällt*)

Angesichts solcher Thatsachen: müssen da nicht die ohnmächtigen, krampfhaft-geistreichen Sprünge der Riehl, Bitter, Hanslick geradezu drollig — um nicht zu sagen: lächerlich — wirken, wenn sie in ihren „Kriegsgeschichten der Oper", ihren „vergessenen" und „modernen" Opern das Wagner'sche Kunstwerk teils als unmöglich, teils als unbrauchbar darzustellen versuchen, teils aber auch es bald der Vergessenheit anheimgeben zu dürfen glauben? Ich sage: komisch muss das wirken, weil sie immer von „Opern" reden, während doch gar keine vorhanden sind, weil sie die Äpfel meinen, wir aber die Orangen. — Verfehlt (und eben echt „historisch") ist aber andererseits auch der Standpunkt der sogenannten „historischen Schule" (bei dem blossen Namen läuft es einem schon kalt über den Rücken!) — darunter E. Naumann in seiner Broschüre: „Musikdrama oder Oper?" — welche mit einem geringschätzigen: „Alles schon einmal dagewesen!" Rabbi Ben Akiba's Wagners „Kunstwerk der Zukunft "mit dem „dramma per musica"

*) Vgl. überdies Wagners „Ges. Schr." IX, S. 126: „Eine Vereinigung der Musik- und der Dichtkunst muss daher stets zu einer Geringstellung der letzteren ausschlagen . . ."

Digitized by Google

der Florentiner und dem Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten schlechtweg in einen Topf werfen zu dürfen glaubt.*) Im Gegenteil! Gerade deswegen, weil Wagners Theorie vom „Gesamtkunstwerk" reichlich neu und beinahe absolut ohne Vorbild in der Kunstgeschichte auftrat, jene heillose Verwirrung und Bestürzung in unserer Ästhetik, die sich plötzlich in der Lage sah, einem kühnen, genau genommen in der Form noch nicht dagewesenen Probleme gegenüber Stellung fassen zu sollen, und — sich dabei nicht zu blamieren.

„Richard Wagner und seine Kritiker" — hätten wir diesen Artikel daher wohl auch überschreiben können; gilt es diesmal doch ganz besonders, die mannigfachen Umtriebe jener Herren mit einiger Schonungslosigkeit vor das Urteils-Forum des unbefangenen Lesers zu ziehen, um uns selbst dabei klar zu werden, welche Stellung wir ihnen gegenüber einzunehmen haben. Vor Allem teilt hier Wagner das Los seines gewaltigen politischen Zeitgenossen Bismarck: dass sich nämlich sehr viele seiner Verkleinerer dem Publikum gegenüber dreist genug als seine besten Freunde aufspielen. Es ist das jene unreelle Taktik, welche unter der bekannten Formel: „Gerade weil wir seine besten Freunde sind, müssen wir tadeln," absichtlich auf Bestechung des Publikums ausgeht und dieses mit solchem Schein einer „bona fides" auch wirklich in Massen für sich gewinnt; jene Taktik, welche dann am Grabe Wagners mit der unschuldigsten Miene von der Welt versichert: „sie habe von einer faktiösen Opposition gegen Wagner nichts gewusst" und sich in den schönsten Redensarten über den verblichenen Mann ergeht, z. B. dass sein Tod sei „wie der Blitz, der verklärt, was er verzehrt" —, die aber natürlich

*) S. auch desselben Verfassers „Zukunftsmusik", erschienen in den „Deutschen Zeit- und Streitfragen".

Digitized by Google

das Geschehene nicht ungeschehen machen können und sich um so eigentümlicher ausnehmen, als kurz hernach (ich denke hier an die erste Aufführung von „Tristan und Isolde“ in Wien!) derselbe Hexensabbath wieder von Neuem losgeht. Und sie verfehlt in der That ihren Zweck nicht, diese Art von Kriegführung. Wie oft muss man sich doch von ganz klaren, verständigen Leuten sagen lassen: „Warum eifert ihr denn immer gegen diese Männer, die ja doch das, was bei Wagner gelobt werden kann, stets anerkannt haben?“ Da haben wir's! Blendender, geistreicher Stil, blitzende, geistsprühende Antithesen, prickelnde Witze und dialektische Spitzfindigkeiten (der Ehrentitel Hanslicks: „glänzender Stilist“ ist ja bezeichnend genug), am Schlusse ein hübsches, kurzes Lob als Zuckerbrot und — Köder für das titl. Publikum lassen gar oft, selbst die besten Geister übersehen — einmal: was für grobe Schnitzer mitunter in den glänzenden Stil mit eingewebt sind, und dann: dass der Mann (wie in seiner „Modernen Oper“ bei der Besprechung des „Rheingold“) 15 Seiten lang unaufhörlich gegen Wagner loszieht, um nur am Ende, kurz und in möglichst allgemeinen (wenn nicht am Ende wieder in ganz schiefen) Ausdrücken, das anzuerkennen, was er einfach anerkennen muss. Wie willkommen darf es da nicht sein, wenn endlich einmal auch eine Stimme der Wissenschaft sich gegen jene allmächtige Wiener Autorität, wenn auch freilich vorerst nur ganz sanft, vernehmen lässt, wie das der Ästhetiker M. Schasler in einer der Noten zu seiner Schrift „Über dramatische Musik“ gethan hat! Das eine Beispiel, das Schasler hier anführt, ist typisch für den ganzen Hanslick'schen Stil überhaupt. Schumann hatte nämlich über seine Oper „Genoveva“ geschrieben, in ihr sei „jeder Takt durch und durch dramatisch“. Hanslick, gelegentlich seiner Besprechung dieser Oper, greift das auf und

meint: „Im wörtlichen Sinne mag man das gelten lassen; jeder Takt für sich ist allenfalls dramatisch, könnte es wenigstens sein in anderer Umgebung" etc. Hier fragt nun Schasler mit vollem Recht: „Was heisst denn das?" Ja, was heisst das? Es ist eine feine, stilistische Wendung, es liest sich so schön über diese glatten Sätze hinweg; sehen wir aber näher zu und packen das Ding einmal ernstlich an, dann ist es, so wie es dasteht, der vollendete Unsinn. Und dies ist nur ein Beispiel für unzählige andere. — Freilich (wie zur Steuer der Wahrheit hier nicht verschwiegen werden soll) dicht daneben hat sich auch Schasler wieder reichlichen Nonsens über Wagner geleistet!

Ein zweiter, ebenso unheilvoller, wie auch „glänzender Stilist" (vulgo „Journalist"), voll Esprit und Sprudelwitz, ist der bekannte „Freund" Wagners: Paul Lindau. Wir sollten ihm zwar wohl recht gewogen sein ob seiner merkwürdigen Sinnesänderung vom „Nibelungen-Ring" bis auf den „Parsifal", die sich deutlich genug wahrnehmen lässt; aber es muss uns doch verdächtig bleiben, dass der gewiegte „Litterat" auch einem so tiefernsten Werke wie „Parsifal" gegenüber von seinen hübschen Witzen und lustigen Spielereien schlechterdings nicht ablassen kann. Da muss doch offenbar eine Manieriertheit zu Grunde liegen. Übrigens sind wir ihm jedenfalls sehr dankbar, dass er uns durch seine Briefe vom „reinen Thoren" gleich von Vorneherein nahe gelegt hat, was wir von ihm zu halten haben, konstatieren aber dann noch nachträglich, dass der Titel „Nüchterne Briefe" für seine Briefe über die „Nibelungen" wohl nicht ganz glücklich gewählt war. Weiss der liebe Himmel, was für ein trist anzusehendes Opus der edle Held der Feder noch ausgeheckt hätte, falls er das Bayreuther Festspiel mit seiner Person 1886 noch einmal beglückt hätte! —

Digitized by Google

Dies sind denn auch jene Leute, die sich über das „sprichwörtlich“ gewordene „Wigala (wagala) weia“ oder das „alberne Eia Popeia“ lustig machen, obwohl dieses sich nirgends im Texte auffinden lässt; welche bei einem Gebet Parsifals im 2. Akte ausrufen: „Das begreife, wer kann!“ — vermutlich, weil sie sich bisher noch gar nicht die Mühe gegeben haben, es zu begreifen; die in seltsamer Verkennung germanischen Geistes Wagner das Prognostikon stellen zu müssen meinten, „wenn er geglaubt habe, jene alten Sagen lebten noch im Volke fort, so habe er sich gewaltig verrechnet“ und „ein Unding sei es gewesen, diese Mythen auf die Bühne zu bringen, die heute kein Mensch mehr verstehe“; die endlich in der Szene der Taufe und Fusswaschung Parsifals (im 3. Akt) „etwas, wie verhaltene Sinnlichkeit“ finden wollten, ohne Zweifel doch, weil sie solche nur darin suchten! . . .

Als Aristides von Athen durch das sogenannte „Scherbengericht“ verbannt werden sollte, gab auch ein ehrsamer athenischer Bürger — wir dürften kaum fehlgehen, in diesem etwas unserem modernen „Philister“ nicht ganz Unähnliches zu erblicken — sein Votum gegen ihn ab. Von dem zufällig neben ihm stehenden Aristides befragt, warum er wohl jenen Mann verurteile, erwiderte er: „Ich kenne ihn gar nicht; aber es verdriesst mich, dass er sich ‚der Gerechte‘ nennen lässt.“ Wie sagt doch unsere moderne Gesellschaft, unser „Philister“? „Ich kenne diesen R. Wagner eigentlich gar nicht (d. h. ich habe mich mit seinen Werken, Schriften und Ideen noch gar nicht einmal näher befasst), aber es ärgert mich, dass er sich von den Seinen ‚Meister‘ nennen lässt.“ — Es ist eine alte, ewig neue Erfahrung gerade bei jeder genialen Erscheinung, dass „die Finsternis nicht das Licht begriffen hat“. Man wird das gewiss nie und nimmer verhindern

können, bildet es doch das Wesen des Genies, einer ganzen Welt kleinlichen Unverstandes entgegentreten zu müssen. Aber — und damit kommen wir nun auf einen anderen gewichtigen Punkt: verleumden soll diese es wenigstens nicht ungestraft. Eine Verleumdung aber ist es, wenn man der Welt glauben macht, Wagner habe unsere klassischen Meister verleugnet und verachtet und höchstens noch an Beethoven ein gutes Haar gelassen, — eine Verleumdung, weil solches Wort jeder thatsächlichen Wahrheit entbehrt. Man steht hier vor der traurigen Alternative: entweder haben die Betreffenden die Schriften Wagners wirklich nicht gekannt und nur aus Unwissenheit solche Ansichten kolportiert, und dann haben sie sich gegen das erste und Hauptgebot alles ehrlichen Schriftstellertums vergangen: nicht einem mysteriösen „on dit“ zu folgen, sondern sich über das, worüber man schreibt, gehörig nach den authentischen Quellen zu orientieren; oder aber: sie haben die Schriften des Künstlers gekannt und dieselben wider besseres Wissen und Gewissen absichtlich verfälscht. Tertium non datur; beides aber bleibt natürlich ein gleich verwerfliches Manöver.

„Verachtet mir die Meister nicht,
Und ehrt mir ihre Kunst!
Was ihnen hoch zum Lobe spricht,
Fiel reichlich euch zur Gunst“,

ermahnt nicht nur Hans Sachs in den „Meistersingern“ den jungen Ritter und mit ihm alle Kunstjünger; Wagner hat uns in der That gerade in seinen Schriften eine wahre Fülle der schönsten und würdigsten Aussprüche über unsere Meister hinterlassen*) — ja, er

*) S. auch „Die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen R. Wagners“ zusammengestellt von ***. Leipzig 1878.

Digitized by Google

hat uns sogar (und das mag jenen Rezensenten wohl sehr missfallen haben, musste es doch ihre Autorität unter Umständen bedeutend erschüttern) über so manche noch gar dunkle Punkte ihres künstlerischen Schaffens und Strebens durch seine klaren Urteile erst wahrhaft Licht gebracht. Diese goldenen Worte lese man, sie prüfe man, um sich voll und ganz bewusst zu werden, was man von dem wohlfeilen Unfug solcher Dunkelmänner zu halten hat, welche das Wasser zu trüben ausgingen, um dann im Trüben desto besser fischen zu können. Hat doch solch heilloses Treiben auch einen ehrlichen Gelehrten, wie den Ästhetiker Carl Köstlin in Tübingen, gelegentlich bewogen, ihm in seiner Broschüre über den „Nibelungen-Ring", vor Allem unter Hinweis auf Wagners herrliche Würdigung des Mozartschen Genius, auf's Allerentschiedenste entgegenzutreten. Ganz recht so! Solches Gelichter verdient nur vor seinem eigenen Publikum an den Pranger gestellt zu werden.

Und was hat Wagner über seine Schrift „Das Judentum in der Musik" alles hören, wie hat er sich gefallen lassen müssen, als Antisemit der schlimmsten Sorte beim Publikum verschrieen zu werden. Was aber hat er dort gesagt? Nichts Anderes im Grunde, als was ihm jeder, der über dieses Moment bereits ernstlich und unbefangen nachgedacht, wird bestätigen müssen (und sogar ein Hermann Levi mit Überzeugung allerwege betont hat): dass nämlich der jüdische Geist auf dem Gebiete der Kunst bei allem Talent für die Form doch der wahrhaft genialen, produktiv schöpferischen Kraft entbehre. Da ging's nun wieder darüber los, dass er auch Mendelssohn hier mit hereingezogen und ihm — wahrscheinlich aus „Brotneid" (!) — so übel mitgespielt habe. Allein, wie spricht Wagner von ihm? Eine „Natur von spezifisch

Digitized by Google

musikalischer Begabung", eine „Erscheinung mit tragischem Zuge", der wir „unsere Teilnahme in starkem Maasse nicht versagen können" (ich zitiere wörtlich), nennt er ihn; ja, an vielen anderen Stellen seiner Schriften spricht er von dem „spezifisch ungemein begabten Musiker" mit anerkennender Bewunderung und Achtung, zählt die „Hebriden"-Ouverture zu seinen Lieblingsstücken (sic!)*) und ergeht sich in den richtigsten, zum Teil freundlichsten Urteilen über diesen Komponisten. Also eigentlich wieder eine Verleumdung, die nur dazu dienen kann, das Publikum in jedem Sinne irre zu leiten und von vornherein gegen Wagner einzunehmen. Sehr richtig bemerkt Wagner selber einmal: „Der Artikel über das ‚Judentum in der Musik' ward das Medusenhaupt, das sofort jedem vorgehalten wurde, in welchem sich eine unbedachte Regung für mich zeigte."

Man hat diesem Publikum ferner versichert, dass ein Künstler, wie Wagner, der so viel über seine Kunst reflektiert und theoretisiert habe, auch seine Werke unmöglich ohne nüchterne Verstandesoperation, ohne Reflexion und ohne Rücksicht auf seine bereits vorgefassten Theorien geschaffen haben könne. Man hat ihm aber nicht zugleich auch versichert, dass sich derselbe Künstler unzählige Male in seinen Schriften bitter darüber beklagt, dass ihn nur die zeitweilige Unmöglichkeit, sich als Künstler in seinen Kunstwerken dem Publikum, vor Allem aber den Freunden seiner Kunst mitzuteilen, gezwungen habe zur Feder zu greifen und seine Anhänger wenigstens so gut wie möglich aus der fernen Verbannung her über seine Ideen und Ziele aufzuklären.**) Man hat ferner bei solcher Anklage wohl

*) S. „Erinnerungen an Wagner" von H. v. Wolzogen, Wien 1883.

**) Man kann hier nur wieder auf Joachim Raffs „Wagner-Frage" (S. 5 ff.) verweisen, ein Buch, das in vielen Dingen noch

Digitized by Google

auch darauf gerechnet, dass der gute deutsche Philister von theoretischen Schriften eines Goethe und Schiller oder auch eines vielgerühmten Lessing nichts wisse oder doch diesmal nicht an solche denken werde — denn wie sollte auch wohl in solchem Falle dem Anderen billig sein, was dem Einen recht erscheint? Ja, man hat dabei schliesslich, allem Anscheine nach, gänzlich ignoriert, dass allerdings unsere modernen Journalisten, welche die Weisheit des dramatischen Aufbaues und der dialektischen Entwicklung eines Stoffes ohne Zweifel mit Löffeln eingenommen haben, notorisch — die schlechtesten Theaterstücke schreiben.

Man hat sodann noch die Welt darauf aufmerksam zu machen gesucht, wie es doch notwendiger Weise mit der Bühnenfähigkeit dieser Wagner'schen Werke sehr übel bestellt sein müsse, da sie ja ein eigenes Theater brauchten und nur für einen „engeren Freundeskreis" gehören sollten. Hic Rhodus, hic salta! — so heisse es auch hier, wie bei so vielen anderen Dingen. Als ob wir mit dem „Nibelungen-Ring", mit „Tristan"*) und den „Meistersingern" nicht längst den Beweis geliefert sähen, dass Wagners Schöpfungen auch an „intendanzgeleiteten" Hofbühnen, und noch dazu oft trotz erbärmlich schlechter Aufführungen, „volle Häuser machen"! Aber, was waren dann diese Aufführungen zumeist? Bühnen-Spekulation, Börsen-Ereignis, Repertoire-,

heute seinen vollen Wert und seine Bedeutung behält, wenn es auch in gar Manchem von der neueren und neuesten Zeit so ziemlich überholt worden ist. Vgl. übrigens auch Frz. Hüffer: „R. Wagner u. die Musik der Zukunft", S. 3f. (Leipzig 1877), sowie den „Bayr. Taschenkalender" 1885, S. 49.

*) In Wien freilich musste „Tristan" das erste Mal nach 60 Proben (sage 60 Proben!!) als „unaufführbar" wieder zurückgelegt werden.

Digitized by Google

Aufputz — wo nicht gar -Flickstück, nichts Besseres. Und wenn wir nun für derartige auswärtige Aufführungen der Werke zum Mindesten um die Tieferlegung des Orchesters bitten und man uns entgegnet, es könne nicht eigens für diese Abende jedes Theater sein Orchester umbauen — nun, so sagen wir eben: lasst uns dann auch unser Bayreuth, wo dann auch keine Logenränge mehr sind, keine gelangweilte Aristokratie sich Gegenvisiten macht, die Darsteller beim Applaus nicht mehr mit Kusshändchen an die Rampe treten, wo kein Begaffen und kein „Operngucken" mehr herrscht und nicht die Damen mit ihrer Toilette „ohne Gage mitspielen". Dort aber — dessen seid versichert — in jenem würdig-einfachen Kunsttempel, der für sich schon den „Ernst in der Kunst" zu lehren scheint, ist dann auch die Aufführung des Bühnenweihfestspieles „Parsifal" keine „Profanierung des Höchsten und Heiligsten" mehr — oder wie die albernen Zeitungsphrasen bezahlter „Moralisten" alle heissen mögen; denn hier tritt es in durchaus würdigen, weihevollen Rahmen. Nicht so jedoch auf euren vielgepriesenen Hof- und Opernbühnen oder gar auf jenen Brettern, welche die halbe Welt nur bedeuten, wo es bei einer Aufführung des „Bajazzo" am vorhergehenden und einer solchen von „Cyprienne" am darauffolgenden Abend in eine recht bedenkliche und zweifelhafte Gesellschaft gerathen würde. Darum halten wir denn auch unentwegt daran fest: „Parsifal" bleibt in Bayreuth und ist als letztes Vermächtnis von Wagner ausdrücklich nur und allein für Bayreuth bestimmt. Mag da kommen, was wolle: wir haben kein Recht, an diesem Testamente zu rütteln! Und mit diesem erhebenden Gedanken wollen wir denn auch diese unsere kritischen Betrachtungen zum Abschluss bringen.

Digitized by Google

„Wach' auf, es nahet gen den Tag!"
(„Meistersinger".)

Aber „die Finsternis" hat es ja „nicht begriffen". Im Gegenteil, sie hat sich dagegen aufgelehnt. Denn, kam erst der Tag herauf, dann ging es ja ihr selbst scharf an den Kragen und bedeutete — als Licht — ihren eigenen Untergang.

Digitized by Google

DIE WERKE

Digitized by Google

„Das Liebesmahl der Apostel“
(1886).

In früherer Zeit, als ich das Werk aus eigener Anschauung noch nicht kannte, hörte ich von Wagners „Liebesmahl der Apostel“ gar oft mit einer Begeisterung und in Ausdrücken reden, dass ich meinen konnte, der leibhaftige „Parsifal“ selber sei in ihm schon ganz und gar enthalten; und auch heute noch kann man ja vielfach in dieser Tonart von dem Werke sprechen hören. Solche Urteile bedürfen ohne Zweifel einer kleinen Korrektur. Vor Allem gilt es an ihnen zwei Dinge scharf zu unterscheiden und ganz entschieden von einander zu trennen: das geistige Moment, die Idee des Werkes, die ideelle Grundlage des Ganzen — und die formale Ausführung des Werkes, das rein technisch-musikalische Moment daran. Wenn Franz Brendel in seiner vortrefflichen „Musikgeschichte“ (S. 393) von dem Werke sagt: es könne als ein allseitig gelungenes nicht betrachtet werden, so scheint er mir im Allgemeinen hier das Richtige getroffen zu haben, und ich will es im Folgenden versuchen, diese meine Ansicht über jene Wagner'sche Schöpfung des Näheren zu entwickeln.

Ohne mich zu denen rechnen zu wollen, welche Wagners Opern vom „Fliegenden Holländer“ bis „Lohengrin“ als „überwundenen Standpunkt“ zu betrachten pflegen — Leute, welche Wagner nie ordentlich gekannt haben, konnte ich mich doch für „Rienzi“ im Grunde

Digitized by Google

nie so recht und von Herzen begeistern. Es ist mir gleichsam ein antiquiertes Werk, antiquiert durch Wagners eigenen späteren Entwicklungsgang, durch des Komponisten spätere Vollendung und Meisterschaft auch im formellen technischen Vermögen, im rein musikalischen Können. Ich will nicht leugnen, dass auch dort im „Rienzi“ schon die poetische Idee des Werkes ganz und gar auf den späteren Wagner und seine geistigen Ideale hinzuweisen scheint; aber das rein Musikalische ist nicht von der Art, dass man es nicht um ein Erhebliches besser wünschen könnte. Abgesehen von dem ersten Teil der Ouvertüre und manchen, beinahe muss ich sagen: vereinzelten Lichtmomenten der Oper selbst, z. B. dem Fluch vor der Kathedrale, bewegt sich das Werk gänzlich nur in jenem Meyerbeer so eigentümlichen Historien- und Spektakelstil der französischen „Grossen Oper“, für welche es ja auch der junge Stürmer und Dränger Richard Wagner ursprünglich geschrieben und bestimmt hatte. Das beste Teil daran ist noch — Spontini. So hat es sich der Mode des Tages ergeben und wird mit dieser Mode untergehen müssen; es wird vergänglich sein.

Ähnlich geteilte Empfindungen sind es nun aber auch, welche mich gelegentlich einer Aufführung des „Liebesmahles“ stets überkommen. Wir haben ein ideelles, geistiges Moment, das uns mächtig packt und tief ergreift. Aber wer vermöchte zu leugnen, dass dieser edle Gehalt durchaus nicht die adäquate, ideale Form gefunden hat, die er erheischt? Wer möchte verkennen, dass die formale Seite des Werkes hinter der inhaltlichen um ein Gutes zurücksteht?

Um uns dies einigermassen klar machen zu können, wird es gut sein, uns zunächst zur näheren Orientierung einige historische Notizen erst einmal kurz vorzuführen. Wagners „Liebesmahl der Apostel“ wurde — wie wir

Digitized by Google

aus Glasenapp (R. Wagner I, S. 167 und 170), L. Nohl (R. Wagner, S. 28), R. Pohl (R. Wagner, S. 158), B. Vogel (R. Wagner, S. 21 f.), La Mara (Musikalische Studienköpfe I, S. 384) u. a. erfahren — zum ersten Male aufgeführt zu Dresden in der dortigen Frauenkirche am 6. Juli 1843 nachmittags, und zwar aufgeführt als Gelegenheitskomposition bei dem damaligen grossen Sängerfeste der sächsischen Männergesangvereine durch die 1839 begründete „Dresdener Liedertafel", deren „erster Liedermeister" R. Wagner gerade damals war. Aus diesen Thatsachen allein schon ist wohl eine gewisse Flüchtigkeit in der Ausarbeitung des vom Komponisten selbst zusammengestellten Textes zu erklären, welche ja auch W. Tappert in einem, in der „Post" vom 1. Mai 1884 veröffentlichten Artikel über das Werk zugiebt und mit der „karg zubemessenen Zeit" entschuldigt. Das Werk ist also entstanden in dem Zeitraum zwischen „Fliegendem Holländer" und „Tannhäuser", nicht lange nach dem „Rienzi" und unmittelbar vor dem Trauergesang „an Webers Grabe".*) Auch das ist nicht ganz ohne Bedeutung. Von allen diesen vier Werken finden sich nämlich musikalische Anklänge, technische

---

*) Wagners glühende Verehrung für Meister Weber, welche ihn für die Überführung der irdischen Überreste des zu London verstorbenen Komponisten auf deutschen, heimatlichen Boden nach Dresden kräftigst eintreten und ihn diese im Jahre 1844 endlich auch glücklich bewerkstelligen liess, ist bekannt. Zu dieser Feier komponierte Wagner unter Benutzung von Motiven aus der „Euryanthe" einen Trauermarsch, dichtete und komponierte den Trauergesang „An Webers Grabe" und hielt ebenda eine herrliche, so recht lesens- und beherzigenswerte Rede auf den „deutschen Meister". Genannter Trauergesang muss allen Männerchorvereinen zur Aufführung wärmstens empfohlen werden. Als der „Akademische Gesangverein" zu München in einem seiner regelmässigen Konzerte diesen Gesang zur Aufführung brachte und Prof. H. W. v. Riehl in seiner Eigenschaft als damaliger Rektor der Universität dem Vortrage anwohnte, soll

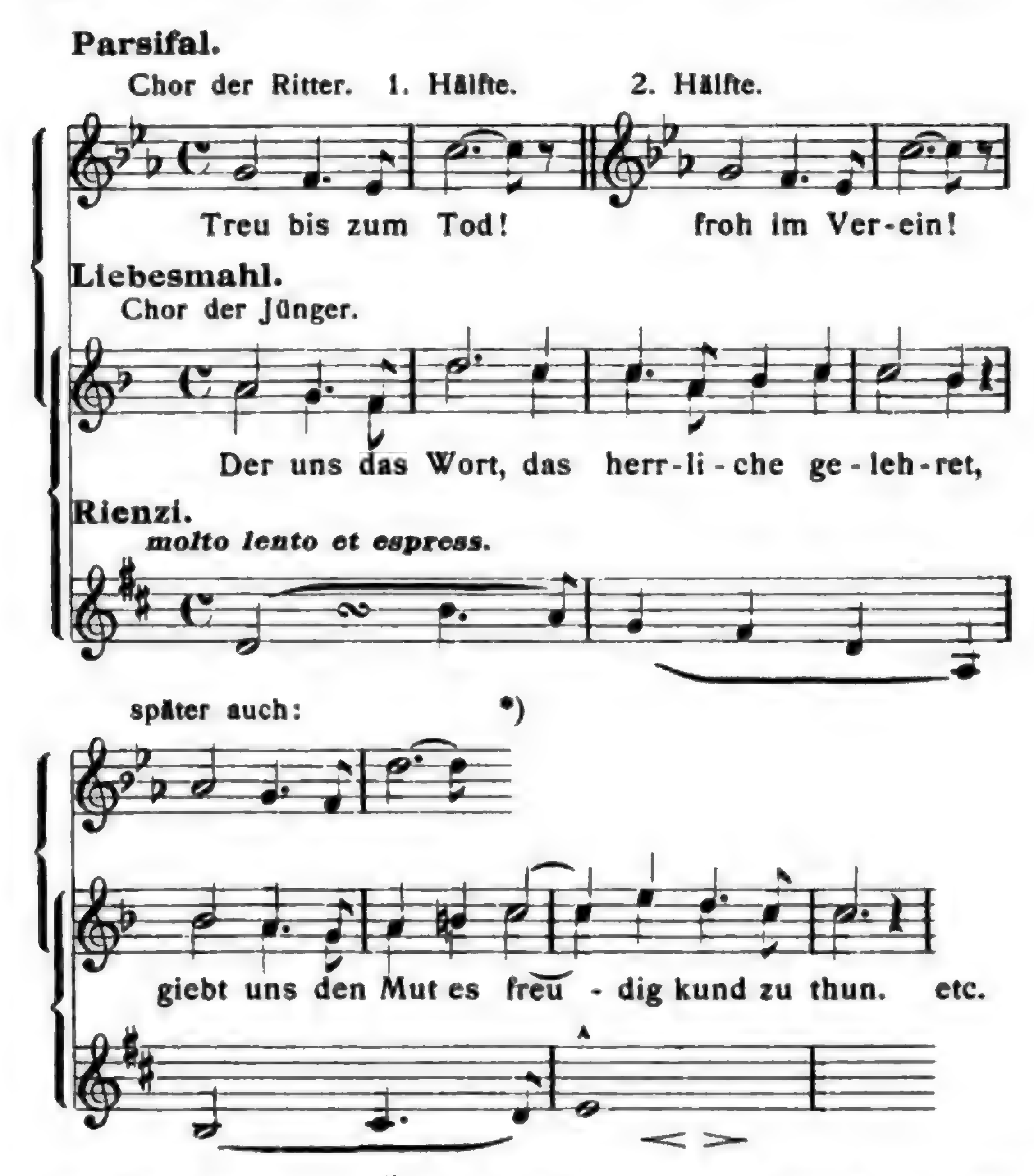
Ähnlichkeiten und verwandte Beziehungen in unserem „Liebesmahl", ammeisten freilich aus dem „Rienzi". Nun wäre es allerdings im höchsten Grade sonderbar, wollten wir einem Komponisten zum Vorwurf machen, dass man bei ihm immer wieder besondere Eigentümlichkeiten seiner Schreibweise antrifft. Wir thun dies auch gar nicht: wir konstatieren nur die historische Thatsache. Es ist hier nicht der Ort, alles und jedes von dem, was ich oben mit den „musikalischen Anklängen" und „technischen Ähnlichkeiten" meinte, hier einzeln nach einander anzuführen. Gleichsam nur zu augenblicklichem Beleg für meine Behauptungen sei es mir gestattet, zwei der frappantesten Beispiele hier namhaft zu machen. Am Schluss des ganzen Werkes, zu den Worten: „Der uns das Wort, das herrliche gelehret" — etc., vom Chor der Jünger unisono gesungen, erinnert die melodische Führung gewiss nur zu sehr an das bekannte Motiv aus Rienzi's „Gebet" im I. Akt der gleichnamigen Oper. Und wer gedächte z. B. beim Anhören der Stelle:

(Klavierauszug S. 20 ff.) — und sei dieselbe auch noch so „Langsam und getragen" vorgeschrieben — nicht

er nach dem Anhören dieser Komposition zu Umsitzenden geäussert haben: er habe Wagner so etwas gar nicht zugetraut. Er kannte also diesen Chor noch gar nicht! Ich polemisiere nicht gern gegen Tote, aber ich halte es für meine Pflicht, einen weiteren Leserkreis darauf aufmerksam zu machen, dass diese Männer, welche sich noch gar nicht einmal über eine für Wagners ganzes Leben bedeutsame Thatsache, wie diese für seine ganze Geistesrichtung doch so charakteristische That, orientiert haben, das Wort führen, wo es gilt, über Wagner und seine Kunstrichtung abzusprechen.

Digitized by Google

allsogleich jenes bekannten, wenn auch im Charakter, Ton und Rhythmus wieder so sehr verschiedenen Ganges

aus dem Matrosenchor im „Fliegenden Holländer“ (am Schluss des I. Aktes)? Der Anklang ist um so frappanter, je mehr schon die völlig gleiche Tonart demselben zu Hilfe kommt. Die Situation wird aber doppelt interessant, wenn wir vollends Rienzi's Gebet als tertium comparationis mit heranziehen und dabei alsdann finden, dass es in seiner Struktur für beide gleichsam eine Art von Substrat abgeben kann. W. Tappert (in dem bereits zitierten Artikel) meinte nun zwar: es sei aus dem oben von mir erwähnten ersten Beispiel „eine kleine melodische Phrase quasi als Erinnerungsmotiv an jenes weihevolle Präludium (nämlich das „Liebesmahl“) in die Partitur (des „Parsifal“) übergegangen“, und in gewissem Sinne mag er ja vielleicht Recht haben. Allein, wenn ich jene Phrase aus dem „Liebesmahl“ im Ganzen zusammenfasse, Bau, melodische Führung und Harmonienfolge an ihr in nähere Betrachtung ziehe, scheint mir die Stelle doch weit mehr Rienzi-Charakter an sich zu haben, in Sonderheit was deren melodische Weiterführung, wenn ich so sagen darf: deren „Abgesang“ über die ersten zwei Takte hinaus anlangt (welche somit nur allein, abgerissen für sich, in den „Parsifal“ übergegangen wären). Ich gebe im Nachfolgenden eine Zusammenstellung der betreffenden drei Motive selbst und überlasse es in letzter Instanz dem werten Leser, sich in dieser Frage sein eigenes Urteil zu bilden:

Der Eindruck einer Ähnlichkeit oder doch einer geistigen Verwandtschaft zwischen jener Stelle aus dem „Liebesmahl" und derjenigen aus „Rienzi" verstärkt sich noch

*) Dieses Motiv selbst war in jenem Artikel nicht angegeben. Ich verdanke die Mitteilung desselben der persönlichen Güte des Herrn Tappert.

Digitized by Google

um ein Erhebliches durch eine gewisse Analogie auch in der harmonischen Unterlage von Takt 1—4, welche hier vollständig mitzuteilen, ich verzichten muss; und auch weiterhin in jenem „Liebesmahl"-Finale (z. B. S. 31 des Klavierauszuges) wird der Leser bei aufmerksamem Studium noch gar manche speziell Rienzi'sche Melodiengänge vorfinden können, was ihm meine oben erörterte Auffassung gewiss bekräftigen darf.

Haben wir nun in diesem letzteren Falle — nach Tappert — bereits einen, wenn auch mehr oder weniger unbestimmten und dunklen, musikalischen Anklang an den späteren „Parsifal" vorfinden können, so werden diese Andeutungen auf Wagners letztes Lebenswerk, das „Liebesmahl" im Drama, nur noch bestimmter und wertvoller, sobald wir uns auf den Boden des geistigen Gehaltes unseres Werkes begeben. Hier stossen wir sofort auf jenes „kombinatorisch Neue", welches das Werk „wohl in eine ungleich reinere Sphäre erhebt, als es bei der Mehrzahl der sonstigen Männerchorwerke der Fall zu sein pflegt". Das Sujet ist bekannt. Nach der Himmelfahrt des Herrn versammeln sich die Jünger zu einem gemeinsamen „Liebesmahle". Die Apostel treten zu ihnen und berichten von der wachsenden grausamen Verfolgung durch ihre Feinde. Bestürzt flehen sie insgesamt im Gebete zu ihrem Herrn, er möge ihnen Kraft und Mut verleihen, allen Anfechtungen glücklich widerstehen zu können, „um seines Namens willen". Da, mit einem Male scheint sich der Himmel zu öffnen, wie an jenem Tage, da Christus von Johannes im Jordan getauft ward; eine Stimme von oben ertönt: „Seid getrost, ich bin euch nah und mein Geist ist mit euch!" Und siehe da, „der Tröster, welchen der Herr ihnen senden wollte", der hl. Geist, ergiesst sich über Alle, und in froher Zuversicht, hoher Begeisterung voll, zerstreuen sie sich, das Evangelium der

Digitized by Google

Erlösung, die frohe Botschaft eines neuen Geistes der ganzen Welt zu verkünden. Diese poetische Idee hat Wagner nicht nur zu einer höchst bedeutsamen, nicht in geringem Grade an „Parsifal“ erinnernden, Dreiteilung der Chöre (Chor der Jünger, der Apostel, Stimmen aus der Höhe) veranlasst — die Ausgiessung des hl. Geistes hat ihn auch noch zu einer ganz besonderen, wir dürfen sagen: genialen Neuerung inspiriert. Zum Zwecke grösserer Wirksamkeit liess nämlich der Komponist die Worte des hl. Geistes („Stimmen aus der Höhe“) von einem gegen 40 Mann starken Männerchor auserlesener Stimmen aus der Höhenkuppel des Kirchengewölbes herab singen — wie uns Glasenapp (a. a. O.) u. A. berichtet. Inwieweit ihn hierzu die architektonische Anlage der zur Aufführung bestimmten Dresdener Frauenkirche anregte — etwa wie Adrian Willaërt im 16. Jahrhundert aus der eigenartigen Bauart der Markus-Kirche zu Venedig seine Idee zu mehrchörigen Kirchen-Kompositionen (s. Handbuch der Musikgeschichte von A. v. Dommer, S. 105) geschöpft haben mochte — das wollen wir vorerst noch ganz ununtersucht lassen. Genug, es erwies sich dies als ein Wagnis von überraschender, gewaltiger Wirkung: einer Wirkung, welche — hatte sich bis dorthin alles nur im a capella-Gesange bewegt — weiterhin bei den Worten der Jünger: „Welch' Brausen erfüllt die Luft“ etc. durch das ganz plötzliche Hereinfluten des Orchesters nur noch gesteigert und erhöht werden konnte. Über den tiefen, bedeutenden Eindruck, den diese Stelle schon gelegentlich der ersten Wiedergabe bei den Besuchern des Sängerfestes hinterliess, scheint denn auch — wie wir bei Tappert u. A. erfahren —, trotz mancher Mängel in der technischen Ausführung, nur eine Stimme der Begeisterung geherrscht zu haben. Ahnte man wohl schon damals, gleichsam instinktiv, dass Wagner

Digitized by Google

in und mit dieser Pfingstfeier — so schreiben Glasenapp und der leider nur allzu früh verstorbene Nohl — den Anbruch einer neuen Zeit, die er ersehnte, und zwar zugleich im höchsten und reinsten Sinne als „Ausgiessung eines neuen Geistes“, der Welt verkündete? In der That, hier ist alles Wirkung auf Grund wahrer, innerer Ursache, nicht aber — wie Hanslick wieder einmal irgendwo geschrieben hat — ist das ganze Werk lediglich um dieses Effektes willen geschrieben worden. Es ist überhaupt merkwürdig, wie oft es diesem Feuilletonisten bei seiner bekannten „Anerkennung für Wagner“ passiert, in Wagners Schöpfungen nur „Effekt“, also ein rein Äusserliches, statt ein Inneres, Organisches zu finden. So thut er neuerdings in seinem Buche „Aus dem Opernleben der Gegenwart“ (Abschnitt „Parsifal“) an irgend einer Stelle den mehr als befremdlichen Ausspruch: „es sei doch gar zu reizend, wie in diesem II. Akte (des „Parsifal“ nämlich) aus dem frommen Mönchsgewande der alte prächtige Theaterteufel (sic!) herausspringe, der Wagner des Venusberges“. Statt dass er, bei richtigem Verständnis Wagners, gerade umgekehrt bereits im „Tannhäuser“ die spätere religiöse Richtung Wagners ganz klar angedeutet und deutlich vorgezeichnet sähe! Und wirklich — hat man schon bei der Beurteilung der letzten Schöpfung unseres Dichter-Komponisten (musikalisch-technisch gesprochen) von einer Rückkehr, um nicht zu sagen: Umkehr zu den Prinzipien des „Lohengrin“ reden wollen, so könnte man mit weit mehr Berechtigung doch die Behauptung aufstellen, Wagner sei in seinem letzten Vermächtnis an die Mit- und Nachwelt auf die Idee des „Liebesmahles“ zurückgekommen. So schliesst sich ein verbindender Ring um die Wagner'schen Schöpfungen von diesem bis zur letzten; so zieht sich, deutlich unterscheidbar, gleich einem roten Faden, eine spezifisch religiöse Richtung

Digitized by Google

ihres Schöpfers durch alle diese Werke. Und haben wir hier nun in Wahrheit, nach Seite des Ideellen hin, ein ungemein charakteristisches Vorspiel auf „Parsifal“ wahrgenommen, und denken wir uns noch dazu, dass wirklich die Bauart der Frauenkirche selbst, in Verbindung mit dem Wunsche: für das Sängerfest etwas Grösseres, Besseres, Edleres liefern zu wollen, Wagner erst auf jene neue Idee, zumal auf besagte grossartige Kombination, geführt haben mag, so können wir daraus auch zugleich tiefere Erkenntnisse gewinnen, wie bestimmend und einflussreich für die ganze irdische Mission eines Genie's (Parsifal!) gar oft solche rein äusseren Lebensumstände (Dresdener Aufenthalt, Wirkungskreis und Sängerfest!) werden können, um uns daran zugleich die ausserordentliche Wichtigkeit des Biographischen beim Künstler für ein tieferes Verständnis seines Strebens und eine eingehendere Würdiggung seines ganzen Schaffens klar zu machen.

Wenn nur aber mit diesem Geistigen auch das Technische überall gleichen Schritt hielte! Leider können wir von dieser Seite nicht ebenso viel Gutes berichten. Was ich dem Werke vor Allem vorzuwerfen habe, ist der Mangel an künstlerischer Einheit, der Mangel eines vorhaltend religiösen Grundcharakters der Musik, wie er hier doch als erste und eigentliche Hauptforderung in die Wagschale fällt. Überall nur Ansätze, um nicht zu sagen Experimente; nirgends eine breitere, so recht aus dem Vollen schöpfende, lebenswarme Ausgestaltung des Melodischen. Es sucht nach Harmonien und giebt in diesem Suchen keine so recht durchgreifende, das ganze Werk durchwaltende Grundstimmung. Nur hier und da treten ganz vereinzelt, gleichsam episodisch, kleinere Stimmungsbilder in den Vordergrund. Man beachte nur die fast durchweg so kurzatmigen, abgerissenen Phrasen (das Wort im musikalisch-technischen

Digitized by Google

Sinne genommen) in der Melodiebildung; ferner die durch Pausen unterbrochene Deklamation in den ersten Chören der Jünger. Nur da, wo das für die Entwicklung der ersten Chöre des Werkes allerdings charakteristische Thema, der energische Forte-Einsatz des 1. Chores auf die Worte: „Kommt her“

(S. 10 des Klavierauszuges) eintritt und in kräftigem Unisono die anderen Chöre übertönt, erhalten wir den Eindruck einer höheren Würde und weihevollen Grösse — einen Eindruck, den aber leider die Meyerbeer'sche Unruhe in der Achtel- und Sechszehntelbewegung der Mittelstimmen wieder in etwas beeinträchtigt. Dann, wie abgerissen und abgebrochen deklamieren mitunter die Apostel! Wie sonderbar giebt sich hier jene Wirkung: die Unisono-Führung mit einem Male in einen vollstimmigen Akkord aufgehen zu lassen, um diesen kurz darauf ebenso plötzlich wieder in ein Unisono aufzulösen *(Berlioz'sche Faktur)! Es kommt dadurch etwas merkwürdig Zerfahrenes in das ganze Tonstück. Und nun vollends der Schlusschor des ganzen Werkes mit Orchester! Nichts von Polyphonie, nichts von kontrapunktisch-strenger, geschlossener Form, nichts von Fuge oder dgl. — ein spektakulöses „Opern**finale**“ mit Pauken, Cinellen und Triangel, sagen wir es offen: der bedenklichsten Sorte. Im Chor hier lauter Unisono, dann noch einmal jenes an den „Fliegenden Holländer“ erinnernde, jetzt etwas veränderte Motiv, vom Chor und Orchester gleichsam im Sturmlauf „genommen“, und zu allem Ende jenes jämmerliche „Presto“, das mir, so oft ich das Werk hörte, oder

Digitized by Google

mir selbst im Klavierauszug vorzuführen suchte, stets den widerlichsten italienischen Stretta-Eindruck hinterlassen hat. Wir fordern ja gewiss keine Fuge, keine althergebrachte, tote Oratorien-Schablone; aber ein solch — man verzeihe mir den Ausdruck — banales Opern-Finale hätten wir allerdings auch nicht erwartet.

Dass Wagner die Partitur des Werkes der Wittwe des Kantors Weinlig zu Leipzig, seines verehrten Lehrers in der Komposition, widmete, ist bekannt. Ist dieser schöne Akt der Pietät auch anerkennenswert und höchst bezeichnend für den ganzen Wagner, so frägt man sich doch erstaunt, warum Wagner seine Verehrung und Wertschätzung für den verstorbenen Lehrer in der thematischen Kunst gerade mit diesem Werk zum Ausdruck bringen wollte, das doch so wenig polyphone Anlagen zeigt und noch so wenig auf die spätere, gewiss erstaunlich grossartige Kunst thematischer Behandlung unseres Dichterkomponisten schliessen lässt. Oder wollte er vielleicht gerade mit diesem Werke den Manen seines Meisters die durch ihn gewonnene freie, künstlerische Selbständigkeit bezeugen — etwa in dem Sinne, wie ein moderner akademischer Lehrer mit Recht gemeint hat: es sei das Wesen einer tüchtigen Schule, junge Leute nicht zu Parteigängern, sondern zu selbständigen, unabhängigen Denkern zu erziehen? Allerdings wollte es mir — ich muss gestehen — bei gelegentlichem Anhören einer Weinlig'schen Komposition in der Nikolaikirche zu Leipzig auch fast so scheinen, als sei von diesem Lehrer im polyphonen Kontrapunkt nicht gerade allzu viel zu lernen gewesen; und ich denke mir immer, Wagner wird wohl durch sein bekanntes eigenes, eingehendes Studium der Beethoven'schen und Bach'schen Werke das Meiste für seine spätere, unerreichte Meisterschaft in dieser Kunst gewonnen haben.

Doch, wie dem nun auch sei, jedenfalls erkennen

Digitized by Google

wir aus allem Vorausgehenden zur Genüge: die an und für sich wunderbare, grossartige Idee des „Liebesmahles" hat hier noch nicht die wünschenswerte, entsprechende Form auch gefunden. Wagner eilt mit der Idee seinem musikalischen, technischen Können weit voraus; er segelt, ideell schon den „Parsifal" vorahnend, formell noch zu sehr in Meyerbeer-Rienzi'schem Fahrwasser — R. Wagner ringt um das Musik-Drama: das ist's, woran jene Kantate krankt! Angesichts solchen Resultates werden wir nun auch das vollauf verstehen und würdigen können, was Franz Brendel in seiner „Musikgeschichte" (S. 393) von dem Werke sagt, und wir wollen uns an dieser Stelle seine Ausführungen, gleichsam als ein passendes Resumé und wertvolles Schlussfazit aller unserer Darlegungen, im genauen Wortlaute vorführen. Der Verfasser sagt dort u. A.: „Der Hauptvorwurf, den ich dem Werke mache, besteht darin, dass es dem Autor nicht immer gelungen ist, . . . sich stets auf gleicher Höhe zu halten. Es finden sich darin auch Elemente einer . . . schlechten Wirklichkeit, einer Richtung, welche nur im Diesseits wurzelt, nicht im Diesseits zugleich das Unendliche erfasst hat.*) Daneben aber zeigt es auch gewaltige Züge und wird von einer flammenden Begeisterung getragen. Wesentlich zur Erhöhung des Eindruckes trägt noch der treffliche Text bei, dem man zugleich eine symbolische Bedeutung für die Bestrebungen der Gegenwart beilegen kann." —

Habe ich nun mit vorstehender Abhandlung etwa gegen eine Aufführung des Werkes schreiben oder gar alle Männergesangvereine schon zum Voraus von einer

---

*) Dieses interessante Wort Brendels wird noch klarer und verständlicher, wenn wir unter dasselbe auch die „schlechte Opern-Wirklichkeit" der Meyerbeer-Rienzi-Periode, das Wurzeln im „Diesseits" des „Opernfinale's", des „Effektes", im Gegensatz zum zukünftigen „Jenseits" des „Musik-Drama's" mit einbegreifen.

Digitized by Google

solchen abschrecken wollen? Mit Nichten! Im Gegenteil, ich wollte geradezu anregen zu einer solchen und sollte mich herzlich freuen, wenn mir dies einigermassen gelungen wäre. Wovor ich warnen wollte, war nur: in diesem Werk nicht etwa schon einen „Parsifal“ sehen und bewundern zu wollen, aus dem Dichterkomponisten des „Liebesmahles“ noch nicht gleich den Dichterkomponisten der Gralszenen abzuleiten! Wir haben — nochmals sei es erwähnt — auf ideeller Seite entschiedene, überaus markante Andeutungen und Vorschattungen auf das spätere Werk. Kräftig-markige Unisono-Führung der Männerchöre, a capella-Behandlung, Dreiteilung der Chöre, Stimmen aus der Höhenkuppel, gewaltige Orchesterwirkung beim Ausgiessen des hl. Geistes, die Idee, der geistige Gehalt des Ganzen, die bezeichnende Frage der Apostel: „Ist denn Jerusalem die Welt?“ und darauf hin die Aufforderung: „Seht die Beherrscherin der Welt, seht Rom!“ (hier stehen wir noch beim „Tannhäuser“, später lautet es ein wenig anders!) — alle diese Momente weisen mehr oder minder deutlich auf Wagners letztes künstlerisches und geistiges Vermächtnis, sein weihevolles Bayreuther „Liebesmahl“, das er uns im „Parsifal“ bereitet, hin. Ebenso viele Mängel aber in der technischen Ausführung des Werkes, und vor Allem einmal das tumultuarische „Opernfinale“ am Schlusse des Ganzen, drücken uns immer wieder in die unergötzliche Sphäre des Meyerbeer- und Rienzi-Stiles, des Blecheffektes in optima forma, herab: die Zeit der Reife für den „Parsifal“ war noch lange nicht gekommen. Mir aber verwehren wollen, an dem Werke solche Mängel zu konstatieren, hiesse: Beethovens Oratorium „Christus am Ölberg“ zu seinen Meister-Werken zu zählen. Und auch Bernh. Vogel in seinem Schriftchen über „R. Wagner“ giebt ja zu, dass man „den Kunstwert des Liebesmahles in der That nicht zu überschätzen brauche“.

Digitized by Google

Damit ist gewiss noch lange nicht gesagt, dass es wertlos sei und dass man ihm am Ende gar noch eine grosse Wohlthat erweise, indem man es nicht zur Aufführung bringe. Im Gegenteil, wie schon zu Anfang betont, ich selbst wünsche solche Aufführungen von ganzem Herzen und kann solche allen fähigen, intelligenten und gesinnungstüchtigen Männerchorvereinen nur angelegentlichst an's Herz legen. Hier gilt, was Brendel (a. a. O.) zu seinen Zuhörern gesagt hat: „dass Sie sich in seiner Wertschätzung nicht beirren lassen durch die bornierten Urteile, welche die Tagespresse über das Werk schon zu Tage gefördert hat, betrachte ich als selbstverständlich". Denn in der That ist das Werk in seiner Art interessant und bedeutend genug, so dass es sich wohl der Mühe verlohnt, es einmal auf Grund ernsten Studiums auch genauer kennen zu lernen. So mache man denn Urteile, wie das R. Pohls („Richard Wagner", S. 158): „Natürlich blieb auch diese prächtige Komposition zunächst ohne alle Beachtung; sie stellte an den Männergesang Anforderungen, die unsere landesüblichen Liedertäfler entweder nicht erfüllen konnten, oder wollten" — ich sage, man mache solche Urteile nunmehr endlich allseitig zu Schanden! Denn thatsächlich kann von „unüberwindlichen Schwierigkeiten" heute doch nicht mehr gut die Rede sein.

Digitized by Google

Der Doppelschlag im „Rienzi“.

(1894.)

Gelegentlich der Besprechung eines öffentlichen Konzertes in Dresden hatte ich im besten Glauben die Ansicht ausgesprochen, dass der bekannte breite Doppelschlag der Gesangsmelodie in Rienzi's Gebet von unten nach oben zu spielen sei, da die ganze Figur aufsteigenden Duktus aufweise. Hr. Musikdirektor Trenkler, der Veranstalter jenes Konzertes, rechtfertigte seine Wiedergabe der „Rienzi“-Ouverture hierauf bei mir durch Übersendung zweier Nummern einer Musikzeitung, in welchen, zum Teil unter Berufung auf eigenhändige R. Wagner'sche Briefstellen, die Ausführung jenes Doppelschlages umgekehrt von oben nach unten als authentisch nachzuweisen gesucht wurde. Das war nun freilich sehr merkwürdig, blieb daraus doch zu ersehen, dass diese Angelegenheit, von der ich so bestimmt geglaubt hatte, dass sie unter Wagner-Kennern nicht den geringsten Zweifel mehr aufkommen lassen könne,*) gerade unter ihnen noch einen strittigen Punkt bilde. Wie erstaunte ich vollends, als ich gelegentlich einer privaten Umfrage bei Persönlichkeiten, welche in dieser Frage als massgebend gelten durften, mich zu überzeugen hatte, dass die „Tradition“ sogar

*) Auch Prof. Dr. Heinrich Rietsch: „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (Leipzig, 1900; S. 129 f.) scheint das anzunehmen.

Digitized by Google

sich entschieden der von mir angegriffenen Wiedergabe des Doppelschlages von oben nach unten zuneigte. Ich halte den Fall für wichtig genug, um hier zur weiteren Aufklärung in Fachkreisen einiges aus jener Umfrage im Auszuge oder im genaueren Wortlaute wiederzugeben.

So gab z. B. die erst kürzlich für das Wagner-Museum erworbene „Rienzi“-Partitur mit eigenschriftlichen Einzeichnungen des Meisters in roter Tinte (nach einer gef. Mitteilung des Hrn. Nicolaus Oesterlein) die bewusste Stelle mit dem einfachen Schlingzeichen an, nach welchem sie thatsächlich nicht anders als von oben nach unten gelesen werden kann. Auch von Bayreuth aus wurde mir durch freundliche Vermittelung als „authentisch von Frau Wagner“ für den konkreten Fall in diesem Sinne unzweideutig klarste Auskunft, wenngleich man hier noch hinzufügte, dass diese ganze Frage bei Wagner nicht unter eine bestimmte Regel zu bringen und jeder einzelne Fall individuell zu behandeln sei. Hr. Musikdirektor Heinrich Porges in München bestätigte mir, dass wenigstens Hans von Bülow den Doppelschlag von unten nach oben genommen, ja sogar ihm selbst gegenüber dies als R. Wagners eigenen Willen bezeichnet habe; im neuen „Tannhäuser“-Klavierauszug von Rubinstein sei er dagegen in der bekannten alten Manier von oben nach unten ausgeschrieben, und wie er seinerzeit in Dresden unter R. Wagners eigener Leitung gespielt worden sei, wisse er nicht zu sagen.

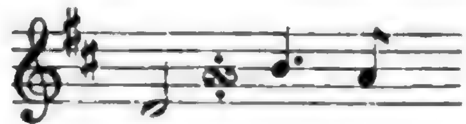
Ich verfolgte, mit diesem Ergebniss keineswegs zufrieden, die Sache nunmehr weiter, zumal mir in jenen ersten Zuschriften die Namen Mottl und Alex. Ritter als „Wissende“ genannt worden waren. Zwar schrieb mir nun Hr. Mottl, dass „dies Fragen seien, über die er sich keine entscheidende Antwort erlaube“,

Digitized by Google

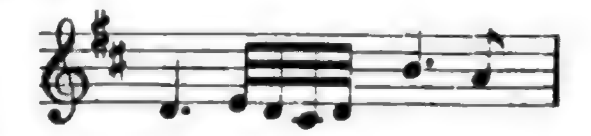
ja er bat sogar, ihn als „vollständig unmaassgeblich“ in dieser Sache zu betrachten, da er von „Rienzi“ „nichts Authentisches“ wisse. Dennoch konnte er berichten, dass H. v. Bülow einmal auf eine diesbezügliche Frage „Geschmacksache!“ geantwortet, und dass der Meister selbst seinerzeit in Wien, nicht aber in Dresden, die meisten „Tannhäuser“-Mordente*) von unten nach oben ausgeführt habe. Auch Richard Strauss schrieb mir: „‚Tannhäuser‘-Mordente (Marsch, Duett, 2. Akt) nach des Meisters Angabe in Wien seinerzeit von unten nach oben. Ebenso der ‚Rienzi‘-Mordent, für den Bülow jederzeit vermieden hat, eine bestimmte Angabe zu machen — ‚er überlasse es dem Geschmacke der einzelnen Dirigenten‘; er selbst liess ihn von unten nach oben spielen.“

Zweifellos die klarste und durch ihre eingehende Ausführlichkeit verlässlichste Auskunft hat aber Alexander Ritter in dankenswertester und liebenswürdigster Bereitwilligkeit erteilt, indem er mir zu dieser Sache schrieb:

„Auf Ihre geschätzten Anfragen kann ich nach bestem Wissen nur dieses erwidern: das von Wagner im „Rienzi“ und „Tannhäuser“ vorgeschriebene Mordentzeichen ~ gilt überhaupt nur für den Mordent von oben, also



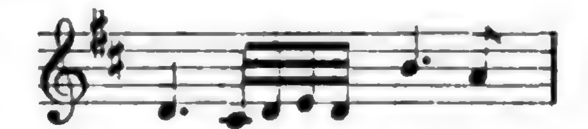
heisst immer nur



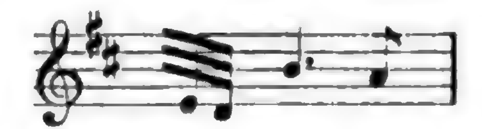
*) Hier, wie im Nachfolgenden, wäre richtiger immer wohl „Doppelschlag“ (für „Mordent“) zu lesen; vgl. Rietsch a. a. O.

Digitized by Google

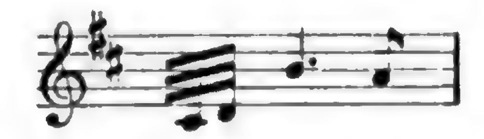
und niemals



— und so hat auch Wagner die Mordente im „Rienzi“ und „Tannhäuser“ zu Zeiten, die ich noch unter ihm miterlebte, stets ‚von oben‘ nehmen lassen. Bülow liess uns in Meiningen den Mordent in der „Rienzi“-Ouverture lange Jahre von unten nehmen. In Gesprächen mit mir hat er dies aber nicht damit motiviert, dass er es auf Wagners direkte Anweisung thue, sondern nur damit: dass es ihm so Wagnerischer vorkomme. (Wahrscheinlich im Hinblick auf den ‚Von unten-Mordent‘ in der „Götterdämmerung“.) Später kam Bülow selbst wieder davon ab und liess uns den Mordent richtig spielen. Dieses motivierte er mir gesprächsweise dadurch, dass:

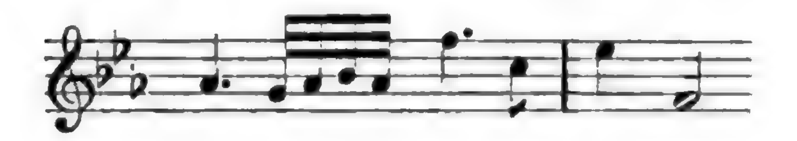


ein melodisch schlechter Schritt sei, hingegen

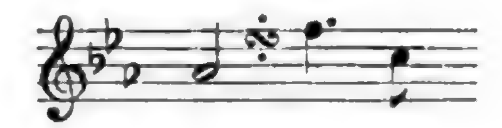


ein melodisch guter. — Hier in München wird der Mordent im „Rienzi“ von unten genommen. Die Leute behaupten mir, Bülow habe das auf ‚Wagners Veranlassung‘ eingeführt. Das glaub’ ich aber nicht. Bülow hat den „Rienzi“ nie in München dirigiert. In der Ouverture nahm er den Mordent eine Zeit lang allerdings so, hat mir aber nie gesagt, dass er es auf Wagners Veranlassung thue. — Ferner: Wagner war so genau, ja peinlich in der richtigen Anwendung der

Notenzeichen. Er wusste sehr wohl, dass das von den Italienern noch herstammende Zeichen ∾ nur einen Mordent von oben bedeute. Deshalb schrieb er auch, wo er einen Mordent von unten genommen haben wollte, diesen regelrecht in Noten aus, z. B.



etc. und nicht

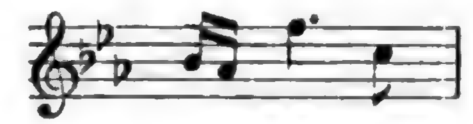


— wie die Stellen in der „Götterdämmerung“ und andere Fälle im „Parsifal“ beweisen. — Meiner Meinung nach haben wir also unbedingt, wo bei Wagner ∾ steht, den Mordent von oben zu nehmen, denn dieselbe Tonfigur von unten genommen hiess nie und heisst gar nicht Mordent, und wo Wagner sie angewendet wissen wollte, da schrieb er sie in Noten aus. Zum Schluss fällt mir noch ein, wie mir scheint, recht drastisches Argument für den Mordent von oben ein. Man sehe sich in der „Rienzi“-Ouverture den 50., 54., 60. und 62. Takt an. Hier ist der Mordent (mit einer nur rhythmischen kleinen Änderung) als Motivgliedchen zu einer Figuration verwendet und in Noten als Mordent von oben ausgeschrieben. Also“ — — u. s. w.

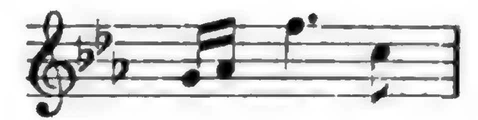
Zu diesen Ritter’schen Ausführungen, denen als von einem der ältesten noch lebenden Zeugen im Wesentlichen nun doch künftig zu folgen sein dürfte, nur kurz einige wenige persönliche Bemerkungen. Eben aus dem Umstande, dass Wagner in der „Götterdämmerung“ später den breiten Doppelschlag von unten nach oben

Digitized by Google

deutlich ausgeschrieben hat, hatte ich von jeher (ich befand mich dabei also wenigstens in guter Gesellschaft!) durch logischen Rückschluss gleichsam gefolgert, dass er auch die früheren Doppelschlagszeichen, die sich bei ihm stets schon durch ihren breiten, fast möcht' ich sagen deutsch-ausdrucksvollen Vortrag von der nichtssagenden Floskelart des früheren italienischen Doppelschlags unterschieden hatten, in diesem Sinne von unten nach oben, als deutsche sozusagen, ausgeführt wissen wollte, und in dieser Meinung hatte mich eben die Hans von Bülow'sche Tradition, die mir gelegentlich — ich weiss nicht mehr, wie — bekannt geworden war, nur bekräftigen können. Auch würde ja der Einwand vom „melodisch schlechten Schritt“ bei der Schlussfigur des „Götterdämmerungs“-Doppelschlages:



annähernd gleich berechtigt sein, insofern hier an Stelle der beim üblichen Doppelschlag von oben nach unten im letzten Glied erfolgenden melodischen Gegenbewegung:



eine gleichförmige Bewegung (allerdings ohne die fatale Erinnerung an das doppelte Quintenintervall, und darum auch weniger misslich als im „Rienzi“-Fall) entsteht. Unter allen Umständen aber hat meine ursprüngliche Auffassung, trotz dieser letzten Ritter'schen Feststellungen zu meinen Ungunsten, durch jene Umfrage nunmehr doch ihre Rechtfertigung erhalten. Und, hätte es noch eines Beweises für mich bedurft, dass ich meinen Ein-

Digitized by Google

wand gegenüber der Trenkler'schen Ausführung in bewusstem Dresdner Orchesterkonzerte damals nicht aus der Luft gegriffen hatte, das unverhohlene Erstaunen hätte mir ihn liefern müssen, das sich in dem Oskar Merz'schen Referat der „Münchener Neuesten Nachrichten" anlässlich der Bayreuther Liszt-Feier vom 31. Juli 1894 über den Bayreuther Doppelschlag-Vortrag (unter Siegfried Wagners Direktion) ausspricht, wenn es dort heisst: „Der Vollständigkeit halber muss noch des musikalisch interessanten Umstandes gedacht werden, dass die Bülow'sche Überlieferung für die Ausführung des berühmten thematischen Doppelschlages im „Rienzi" (von unten nach oben) hier keine Anwendung fand, so dass hierfür nunmehr zweierlei Traditionen zu bestehen scheinen." Ach ja, die liebe, gute „Tradition"! . . .

So weit gingen meine Veröffentlichungen im „Musikal. Wochenblatt", Jahrgang 1894, als eine Reihe von Zuschriften teils an die Redaktion, teils an meine Person selbst noch neues Thatsachenmaterial erbrachten, das ich zu Nutz und Frommen der Allgemeinheit hier dem Leser gleichfalls nicht vorenthalten will.

So schreibt Herr Kapellmeister Karl Lüstner aus Wiesbaden: „Gegenüber den verschiedenen Auffassungen des Mordents in No. 40 und 41 des ‚Musikalischen Wochenblattes' erlaube ich mir, auf eine Erklärung Wagners hinzuweisen, welche im Jahrgang 1889 der Berliner ‚Allgemeinen Musikzeitung' auf Seite 250 enthalten, seitdem aber vielleicht in Vergessenheit geraten oder auch nicht beachtet worden ist. Dort heisst es: ‚Bei Gelegenheit eines Ständchens, welches die Kapelle des Leibregiments No. 100 Richard Wagner am 15. Jan. 1873 in Dresden brachte, wurde auch die ‚Rienzi'-Ouverture gespielt. Nach Beendigung derselben kam der Meister herunter, lobte in freundlicher Weise die Aufführung, tadelte aber die Ausführung des

Digitized by Google

Mordents — er muss von unten nach oben, nicht von oben nach unten, ausgeführt werden, sagte er, und schrieb dann eigenhändig auf ein ihm gereichtes Blatt die Ausführung nieder:

Dieses Blatt nahm der damalige Dirigent der Kapelle Herr Musikdirektor Ehrlich an sich, liess es einrahmen und hängte es in seinem Wohnzimmer auf; auch heute ist dasselbe noch in seinem Besitz.‘

Ein fernerer Beweis, dass der Meister die Ausführung der Mordente im ‚Tannhäuser‘ ebenfalls von unten wollte, ist der, dass er in der Probe am 5. November 1875 anlässlich der Neueinstudierung des ‚Tannhäuser‘ in Wien, zu welcher er besonders nach Wien gekommen war (die Aufführung selbst fand am 22. November statt), dem dirigierenden Hofkapellmeister Hans Richter, bei der Stelle im 2. Akte, 2. Szene: ‚so stehet auf‘, zurief: ‚Die Mordente von unten, lieber Herr Kapellmeister!‘

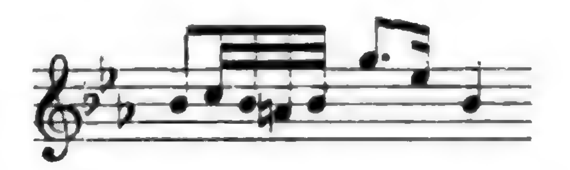
Endlich versichert mir Herr Generalmusikdirektor Mottl, dass er bei den ‚Tannhäuser‘-Aufführungen in Bayreuth im Juli und August 1891 die Mordente von unten nach oben nehmen liess.

Diesen unzweideutigen Willensäusserungen des Meisters gegenüber müssen wohl alle sonstigen Bedenken schwinden, und die Ausführung obiger Mordente von unten nach oben für alle Zeiten fest stehen.“

Das also war in No. 42 des „Musikal. Wochenblattes“. In No. 46 sodann schrieb ein Herr Dr. K. A. Bapp aus Oldenburg: „Es möchte von Interesse sein, auch

Digitized by Google

noch das ‚Albumblatt‘ von 1875 (Esdur, Frau Betty Schott gewidmet) zum Vergleich heranzuziehen. Man kann dieses Stück geradezu als eine Mordentstudie bezeichnen, und zwar ist hier im Thema:



der jedesmal ausgeschriebene Mordent abwechselnd bald von oben, bald von unten auszuführen, je nachdem das Thema in der Ober- oder in der Unterstimme liegt. Das Entstehungsjahr des Stückes fällt merkwürdigerweise und vielleicht nicht zufällig mit dem Datum jener ‚Tannhäuser‘-Probe in Wien zusammen, auf welche Herr Lüstner mit Recht als entscheidend hingewiesen hat.“

Und in Nr. 47 ebenda glaubte der kais. russ. Kammermusiker und Violoncellist Herr Jos. Stadler in Moskau, im Gegensatz zu dem oben angeführten Bayreuther Bericht von Oskar Merz, sogar konstatieren zu müssen: „Als Mitwirkender der Bühnenfestspiele (seit 1891) habe ich das Konzert am 31. Juli mitgespielt; es ist mir noch ganz gut erinnerlich, dass unser Bayreuther Konzertmeister, Hr. Hofkonzertmeister Rosé aus Wien, gerade wegen dieses Doppelschlages, welcher verschieden gemacht wurde, Herrn Siegfried Wagner in der Probe frug, wie er ihn haben wolle, und dass auf seine Anordnung der Doppelschlag von unten nach oben gemacht wurde.“

Laut Mitteilung der „Harmonie“ (herausgegeben von Louis Oertel in Hannover, Nr. 26 vom Jahre 1889) hätte Wagner selbst nun aber dem Kapellmeister Gustav Laube im 1. rhein. Infanterieregiment zu Strassburg im Elsass von Bayreuth aus unter'm 27. August 1879 mit Anführung der beiden Notenbeispiele den

Doppelschlag für „Rienzi“ und „Tannhäuser“ von oben nach unten als „so macht er sich am besten!“ angegeben. Und das selbe Blatt brachte in Nr. 27 noch eine Mitteilung des Dirigenten der Breslauer Konzertkapelle, Kapellmeister Georg Riemenschneider, welcher hier unter Berufung auf Ohrenzeugen wie Ant. Seidl, Franz Fischer und Professor Jul. Hey erzählt, dass ebenfalls Wagner persönlich im Herbst 1876, gelegentlich eines Spaziergangs nach Angermanns Bierkeller in Bayreuth, den „Rienzi“-Doppelschlag als breit von oben nach unten zu nehmend ihm gegenüber bezeichnet habe. — Es war zugleich die Quelle, auf welche sich Musikdirektor Trenkler in Dresden (s. Eingang dieses Artikels) mir gegenüber berufen hatte. —

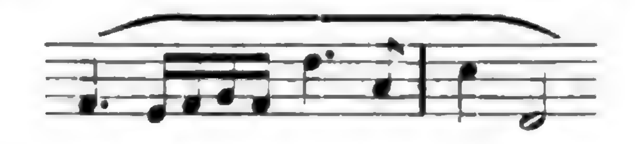
Vernehmen wir nun zum Abschluss noch zwei Sachverständigen Gutachten, die mir auf meine Veröffentlichungen hin direkt brieflich zugingen und die Kontroverse so lebendig als anschaulich zum guten Ende noch einmal widerspiegeln mögen. So schreibt mir Herr Otto Lessmann, Herausgeber der „Allgem. Musik-Ztg.“:

„Ich habe vor Jahren auf Anregung Bülows in meiner Zeitung zuerst mich über die Frage geäussert. Bülow hatte direkt gewünscht, dass ein für alle Mal als Wille Wagners die Ausführung des Mordent im Rienzi-Gebet (bezw. der Ouverture) von unten nach oben festgelegt werde. Ich bin dem Wunsche Bülows damals nachgekommen und habe, so oft die Frage an mich herantrat, in diesem Sinne Auskunft gegeben . . . Wenn Bülow auch vielleicht niemals den „Rienzi“ dirigiert hat, so hat sich sein Dirigentengenie doch unter dem Wagners entwickelt, und bei der einzigen künstlerischen Intelligenz eines Bülow scheint mir die unanfechtbarere Autorität doch bei ihm zu liegen. Die Auslassungen Alex. Ritters sind sicherlich sehr interessant. Will man sein Zeugnis gelten lassen, so darf man sich

Digitized by Google

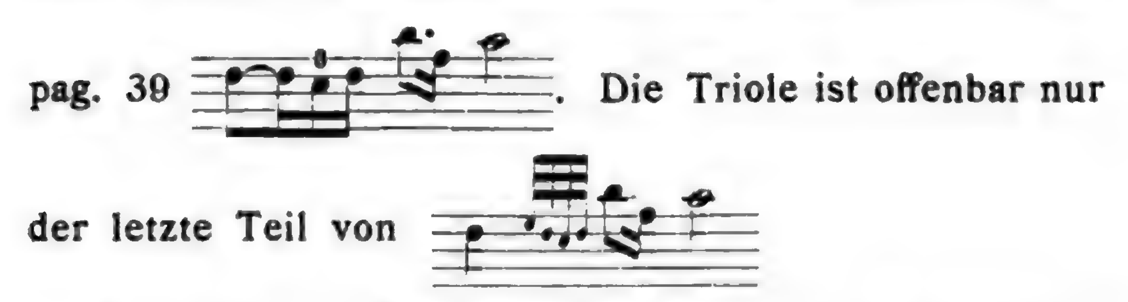
auf ihn als auf einen ehrlichen Wagnerianer berufen. Indes schlägt auch er mir die Autorität Bülows nicht aus dem Felde. Appelliert aber jemand an den Geschmack, nun — so stelle ich mich erst recht auf Bülows Seite, denn ich finde, wie Sie, die Ausführung des Mordentes von unten nach oben ungleich würdevoller und breiter als die andere von oben nach unten, die banal klingt: für mein Empfinden wenigstens. Ich kann also für eine andere Auffassung dieses Verzierungszeichens als die bisher von mir vertretene auch nicht einmal vergleichsweise eintreten."

Dementgegen wiederum äusserte sich Hermann Zumpe, der derz. Münchener Hofkapellmeister (damals noch in Stuttgart), zur Streitfrage wie folgt: „Gestatten Sie, dass ich in der von Ihnen im ‚Mus. Wochenbl.' besprochenen Mordentfrage, die mich von jeher interessierte, meine persönliche Empfindung Ihnen mitzuteilen mir erlaube. Es ist meine feste Überzeugung, dass Rich. Wagner in der Zeit des Rienzi bis Lohengrin den Mordent von oben [Notenbeispiel] sich gedacht hat und dass der von unten herauf geführte überhaupt erst viel später in Erscheinung trat. Siehe Götterdämmerung:

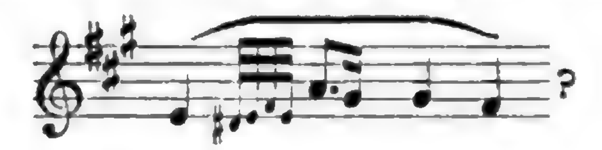


Merkwürdig für die Urform [Notenbeispiel] bezeichnend steht unmittelbar nach dem obigen Motiv mit dem umgekehrten Mordent derjenige der Urform, wenn auch nur bruchteilsweise: grosser Klavierauszug Götterdämmerung

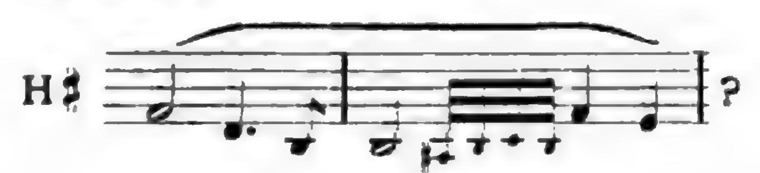
Digitized by Google

pag. 39 Die Triole ist offenbar nur der letzte Teil von

Aber eben weil die Urform der von oben kommende Mordent ist, will mir der Mordent, der von unten geführt ist, in allen Werken Wagners der oben bezeichneten Epoche als nicht ‚auf eigner Waid' und Wonne‘ gewachsen erscheinen und mutet mich gewaltsam, ich will nicht sagen affektiert, an.

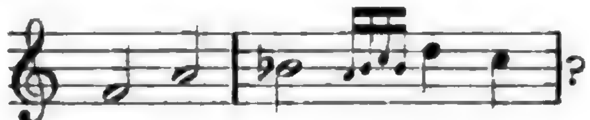
Wer wollte im Vorspiel des Lohengrin (Schluss) spielen:



Oder im Tannhäusermarsch:



Oder nochmals Lohengrin, grosser Klavierauszug pag. 88 System 3:



In allen Fällen, wo der Mordent zwischen zwei Hauptnoten, die im Sekundenfortschritt stehen stattfindet, scheint ja derselbe keiner Zweideutigkeit zu

Digitized by Google

unterliegen. Aber man sehe doch, wie Wagner ihn ausschreibt im andern Falle! Lohengrin pag. 190,

2. System: oder an andern Stellen.

Die grosse Abnützung der Urform des ∾ ist wohl Ursache gewesen und Vater des Wunsches, eine etwas neuere und besondere Art desselben zu gestalten. Nur will es mir nicht gerechtfertigt erscheinen, diese neue Phase seiner Geschichte rückwärts geltend zu machen in die Zeit vor ihrer Enstehung, also in Werken, deren Komponist selbst den Mordent nicht in der späteren Form empfunden hat.

Verzeihen Sie meine Zeilen, aber sie sind der spontane Ausdruck meines Interesses an dem von Ihnen berührten Gegenstande, und in diesem Sinne bitte ich Sie, dieselben aufzunehmen."

Also: Für und Wider — Wider und Für, des Streites kein Ende! Und unser Facit? Eine bestimmte „Tradition" hierüber giebt es nicht, denn „zweierlei" Tradition ist überhaupt keine „Tradition"; und darum auch: de gustibus est disputandum — es handelt sich eben ganz offenbar um eine Geschmacksache!

Digitized by Google

Der Charakter der Senta und seine ideale Darstellung.*)

(1885.)

Der 22. Mai hat uns diesmal eine hübsche Überraschung gebracht: eine sehr gute Broschüre nämlich von Wilh. Broesel (erschienen zu Leipzig bei E. W. Fritzsch), welche den Charakter der Senta und seine ideale Darstellung behandelt. — Vielleicht mag es zunächst Manchem zweifelhaft erscheinen, ob eine Schrift dieses Inhalts nach den verdienstlichen und aufschlussreichen Arbeiten von Liszt,**) E. v. Hagen, Dr. Fr. Stade (Schuré, R. Pohl), sowie nach den vom Dichter selbst in seinen „Gesammelten Schriften“ niedergelegten Erläuterungen noch notwendig, ja auch nur erwünscht war. Indes — fragen wir uns doch ehrlich: Wie viele aus dem gebildeten „Volke“ haben denn diese Abhandlungen je zur Hand genommen, geschweige denn gründlich studiert? Schon darum dürfte also eine Schrift willkommen sein, welche ihrer ganzen Tendenz nach einmal so recht auch vom „Volke“ gelesen zu

---

*) Es will mir scheinen, als ob selbst dieser Besprechungsartikel mit seinen Ausführungen wieder einem lebhafteren Interesse begegnen dürfte in dem Jubiläums-Jahre der Bayreuther Festspiele, da nun auch dieses letzte der Wagner'schen Musikdramen dem Bayreuther Hause einverleibt werden soll.

**) „Ges. Schriften“ Bd. III, 2 — S. 147 ff. (Vgl. übrigens auch „Bayr. Bl.“ 1900 S. 119 f., wonach der Passus S. 205 f. von der Fürstin Wittgenstein herrühren würde.)

Digitized by Google

werden verspricht. Und nicht allein dies zeichnet sie vor jenen anderen Schriften aus: sie bringt in der That Neues und Beachtenswertes, indem sie uns eine Art dramaturgischer Psychologie vorführt. Auch der Kenner der Litteratur über den „Fliegenden Holländer" findet in ihr eine Fülle von feinsinnigen Beobachtungen, treffenden Bemerkungen und fördernden Anregungen. Dabei war es ohne Zweifel ein sehr glücklicher Gedanke des Verfassers, eine auserwählte Vertreterin der Senta aus der Gegenwart (Frl. Magdalena Jahns vom Stadttheater zu Leipzig) in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen zu rücken. Exempla docent — und wäre es auch durch ihre etwaigen, noch zu verbessernden Mängel und Fehler! Man denke nicht, dass damit dem Leipziger Lokalpatriotismus Thür und Thor geöffnet ist. Mögen wir auch hier und da, vornehmlich in einigen Anmerkungen, ein etwas einseitig lokales Interesse beim Verfasser wahrnehmen: festzustellen bleibt doch, dass dieses nirgends überwuchert und gewiss keineswegs unangenehm oder gar störend hervortritt. Jedenfalls möchte ich dem Verfasser die Berechtigung, Frl. Jahns zur Heldin seiner Broschüre zu machen, in keiner Weise bestreiten, schrieb ich doch selbst — von den Münchener Aufführungen herkommend — unter dem Eindrucke der vortrefflichen Leipziger Wiedergabe des Werkes gelegentlich in mein Notizbuch: „Frl. Jahns war — was ich bei ihrem sonst mehr naiven Naturell nie erwartet hätte — dramatisch von einer solchen Lebenswahrheit und ergreifenden Grösse, dass sie keck und frei das Ideal einer Senta genannt werden darf. Namentlich dem 2. Akte wusste sie durch den unmittelbar packenden, charakteristischen Ausdruck ihres Balladenvortrages ein so ekstatisches, weltentrücktes, innerlich-ideales Moment aufzuprägen, dass mir die Musik plötzlich wie mit einem völlig neuen Gehalte erfüllt schien, und dass namentlich

Digitized by Google

ihr erregter Ausruf: ‚Er sucht mich auf! Ich muss ihn sehn! Mit ihm muss ich zu Grunde gehn!' unmittelbar vor dem Eintreten des Holländers selbst — wie ein tiefsympathetischer Zug von durchaus mystischem Charakter berührte."

Nun wird aber vielleicht wieder der Auswärtige, mit den Leipziger Verhältnissen nicht Vertraute, z. B. ein Süddeutscher, der Meinung sein, die Schrift, unter dem Gesichtspunkte von Klein-Paris verfasst, könne für ihn kaum ein besonderes Interesse haben. Auch dieses ist doch nicht der Fall, und schon der äussere Gang der Darstellung Broesels mag alle ungläubigen Thomasse eines Besseren belehren. Nachdem der Verfasser sich in einer längeren Vorrede ganz im Sinne Wagners und fast durchweg sehr zutreffend über den „Mangel eines festen künstlerischen Stils" für die Wagner'schen Werke auf den Bühnen ausser Bayreuth verbreitet hat, unterzieht er — wie er selbst sagt (S. XV) — „in exegetischer Weise, an das gegebene Wort des Dichters sich haltend, gleichsam bergan, die Zweige, Knospen und Blüten dieses Charakters der zerlegenden Betrachtung, um das Bild nach und nach in uns erstehen zu lassen", und zwar — wie wir meinen — in durchaus fesselnder Weise, ohne dabei — wie er zugleich in jenem Vorwort befürchtet — in den nahe liegenden trockenen Erklärungsstil zu verfallen. So behandelt er, indem er noch einige kurze Kapitel über die „Darstellung im Allgemeinen", über „Magdalena Jahns als Darstellerin" und den „Charakter der Senta im Allgemeinen" vorausschickt: „Senta während des Spinnliedes"; die „Ballade"; „Senta und Erik"; den „Traum"; die „Begegnung des Holländers mit Senta"; den „Höhepunkt des Drama's"; „Senta und Erik" (im 3. Akt!); „Senta, Erik, Holländer" — um dann in den Schlussgedanken: „Tragik der Senta, Idee des Drama's" das

Ganze in würdiger Weise zusammenzufassen und dem Leser einen sehr schönen und wohlbegründeten Ausblick auf die geistige Verwandtschaft der Senta-Idee mit dem „Antigone"-Stoff zu gewähren.

Sollten wir einen Vorzug dieser Darstellung hier gleich besonders hervorheben, so wäre es der, dass der Verfasser (dem wir überhaupt eine gediegene Kenntnis der Wagner'schen Schriften und ein tiefes Verständnis für das Wagner'sche Kunstideal nachrühmen dürfen) es sehr wohl verstanden hat, durch seine ganze Darstellung beim Leser den Eindruck von vornherein zu entfernen, als sollten der Holländer und Senta ein „glücklich vereintes Paar" im realen, weltlichen Sinne werden. Und dies bildet ja doch die wesentliche Grundbedingung zu einem wahren, ernsten Verständnis des Werkes, wie seiner höheren Idee. Sehr glücklich und in durchaus verständlicher, anspruchsloser Weise ist auch an geeigneten Stellen auf Schopenhauers Ethik Bezug genommen und namentlich der Gegensatz zwischen Senta-Holländer und Senta-Erik auf den Gegensatz von ᾽αγαπή und ἔρως zurückgeführt. In Senta verkörpert sich das „ideale Mitleid", in Erik die „reale egoistische Welt". Das giebt uns zugleich den Schlüssel zur Lösung jenes Konfliktes in Senta, welcher entstehen muss aus dem Widerstreite zwischen dem in ihr liegenden Zug zur Erlösung des Holländers und ihrer Neigung zu dem Jäger. Mag man diesen nun einen „ernstlichen" Konflikt (s. S. 45) nennen oder nicht — ein Konflikt liegt thatsächlich vor. Vielleicht hätte die Schrift auch davon sprechen können, dass jener Gegensatz, d. h. derjenige zwischen Ideal und Realität, in unserem Drama nicht minder auch musikalisch, rein formell betrachtet, vollkommen klar ausgeprägt erscheint: das Steuermannslied, das Spinnlied, die bedeutender hervortretenden Gesänge Eriks, welche alle diese reale Welt und ihre alltäglichen

Digitized by Google

egoistischen Interessen zum Inhalt haben, sind mehr oder minder „Nummern“ im Sinne der Oper; die Ballade hingegen ist ein organischer Teil, der pulsierende Mittelpunkt, ja das Herz des Drama's, die Wehklagen des Holländers im 1. Akte wiederum sind grösstenteils rezitativisch-dramatische Monologe. — Andererseits danken wir es dem Verfasser gerne, dass er überall das mystische Moment in Senta's Erscheinung eindringlichst betont hat, das wir selbst immer als dem Drama immanent empfunden haben.

Was eine Berücksichtigung der über den „Fliegenden Holländer“ bereits erschienenen Litteratur bei dieser Darstellung betrifft, so sind — soweit wir im Augenblick verfolgen konnten — die schon oben erwähnten Arbeiten allem Anschein nach sämtlich vom Verfasser eingehend benützt worden; an einigen Stellen kommt der Autor, wenn auch meist nur spärlich, auf sie wohl auch zurück, ohne jedoch bei abweichender Auffassung sich im Geringsten auf weiter ausgeführte Widerlegung und Polemik einzulassen — was auch sein Gutes hat, wie man es eben nehmen will.

An beherzigenswerten dramaturgischen Erörterungen finden wir u. a. eine Notiz, in welcher Wilh. Broesel für vollständige und richtige Wiedergabe des Chores der Holländer-Matrosen im 3. Akte eintritt (S. VIII) — wir fügen hinzu: zumal nach Liszt, „Dramat. Blätter“ S. 234; ferner treffende Bemerkungen über die Bedeutung des Grossvaterstuhles für Senta (S. 13), die entsprechende Anordnung des Bildes an der Wand der Spinnstube (S. 13), über die meistens von den Darstellerinnen beliebte, ganz ungerechtfertigte Hast beim Nacheilen Senta's in die Fluten (S. 54), endlich — oder besser: allem voran — die Forderung einer entsprechenden Besetzung und Darstellung des Erik in der Oper (S. 33 f.), Die Erik's sollten eigentlich alle

mit Sängern „erster Garnitur“ besetzt werden, nicht mit Nachbaur's, Hedmondt's u. s. f. — cf. hierzu Wagner, Ges. Schr. Bd. VIII, S. 239: Schnorr als „Erik“. Es ist, wie wenn Wagner schon zum Voraus schaudernd geahnt hätte, dass ihm gerade hierin so wenig Entgegenkommen gezeigt werden würde, weil er sich in seinen Schriften, Band V., so gründlich gegen solche untergeordnete Wiedergabe der Theater verwahrt. So hat auch jede Schrift, welche, wie die vorliegende, eine Monographie zur Beurteilung des „Fliegenden Holländers“ sein will, die Pflicht, energisch und bestimmt gerade diesen wunden Punkt zur Sprache zu bringen.

So sehr Broesel, wie er selbst angiebt (S. 10 Anmerkung), der persönlichen Vorschriften und Andeutungen für die Mimik der Darsteller sich zu enthalten bestrebt war, ein Ansinnen, welches „die Kunst zum Handwerk herabwürdigen würde“, so wenig kann er sich doch versagen, sich über den mimischen Ausdruck beim Balladenvortrag einigermassen zu verbreiten (s. S. 20 ff.). Und hier giebt er zugleich eines vom Besten seiner ganzen Abhandlung, wie er denn sehr überzeugend hinweist auf den idealen Konnex, welcher zwischen dem Vortrage der Holländer-Monologe im 1. Akt und dem Balladengesang, als in dem Verhältnis von Ursache zu Wirkung, statthaben müsse (S. 24 f.). Ganz ausgezeichnet auch sind seine interessanten Beobachtungen über die Bedeutung des Begriffes „Muss“ in der Rolle Senta's (S. 10), über ihre weihevoll-hehre Begrüssung des Vaters mit dem Worte: „Gott Dir zum Gruss!“*),

*) Nur hat man sich bei solchen Betrachtungen ausserordentlich vor einer bedenklichen Klippe zu hüten und darf jedenfalls nicht so weit gehen, wie E. von Hagen, welcher in seiner Schrift über „Das Wesen der Senta“ die Interjektionen „O!“ in der Rolle Senta's statistisch zusammenzählt und aus deren grosser Anzahl auf eine Charaktereigenschaft des

Digitized by Google

über ihren mitleidsvollen Ausruf: „Der arme Mann!“ (S. 17) u. s. f. — Betrachtungen, wie: Das Ich verliert sich: aus dem „Er“ des objektiven Betrachtens wird während der Ballade plötzlich bei Senta ein „Du“ des innigsten Mitleidens (S. 9 f.), oder Erörterungen, wie die über Positiv, Comparativ und Superlativ des Mitleidens für Senta und über Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit und Gewissheit der persönlichen Ankunft des Holländers (S. 27 ff.), wiegen Gold auf in der Wagner-Litteratur, denn sie allein geben uns die Gewähr, dass Wagner und sein Werk aus dem allein richtigen Geiste beurteilt und gewürdigt worden ist, dem Geiste, welcher auf die ernste Vertiefung des rein Äusseren ausgeht. Mit der Erwähnung vollends (S. 8 Anm.), dass die Rolle der Senta überhaupt „nur ca. 140, mehrfach nur einzelne Wörter enthaltende Zeilen umfasse“, hat der Verfasser einen Kernpunkt der Wagnerschen Kunst in ihrer Gesamtheit gestreift. Hier haben wir den ganzen späteren Wagner in nuce. Es ist derselbe, der stets und überall das dramatische Interesse vor dem musikalisch-gesanglichen betont hat, welcher von den Darstellern seiner Werke sagte, dass sie zuerst Schauspieler und dann erst Sänger zu sein hätten; derselbe, der späterhin — horribile dictu — den 1. und 2. Akt der „Meistersinger bei vollkommen leerer Bühne schliesst, Tristan und Isolde eine lange Spanne Zeit hindurch lediglich durch mimische Gebärden und

---

Mädchens schliesst, ohne dabei zu bedenken, dass ja auch Erik sich dieser Ausrufe gar nicht ungern bedient. Wollte man dieser Art, das Werk des Dichters zu beurteilen, seinen Beifall schenken, so müsste man wohl aus der Thatsache, dass auch Daland im 1. Akte den Holländer mit: „Gott zum Gruss“ anredet — ganz wiederum im Sinne v. Hagen's — die (Schopenhauer'sche) Vererbung des Charakters vom Vater auf das Mädchen entnehmen. Das aber heisst dem Genius seine Unbefangenheit rauben!

Digitized by Google

durch den Blick die ganze Entwicklungsgeschichte und den tiefen Konflikt ihres bis dahin verschlossenen Sehnens zum Ausdruck bringen lässt; der einer Hauptperson seines Drama's, wie Kundry, im ganzen 3. Akte nur die beredten Worte: „Dienen — dienen“ (NB.! nach den gewissen Forschungen der „Tägl. Rundschau“: „Beten — beten!“) in den Mund legt und seinen „ersten Tenoristen“ und Helden Namens „Parsifal“ während der Gralshandlung im ersten Aufzuge zu stummem, ruhigem, ca. halbstündigem Zuschauen „verurteilt“ (während freilich der alte Philologe Jahn in seiner Mozart-Biographie meint, die Umarbeitung der „Zauberflöte“ sei schon deshalb wenig vorteilhaft gewesen, weil es für Tamino „als Tenoristen und Liebhaber gleich ungünstig ist, dass seine Prüfungen jetzt hauptsächlich im Schweigen bestehen“, denn nun „komme es nicht einmal zu einem rechten Liebesduett“; cf. IV. Buch, S. 632 der Ausgabe von 1858).

Es ist der Vorzug eines guten Buches, dass es den Leser bei der Lektüre unwillkürlich zu neuen Gedanken anregt. So können wir auch uns einiger anknüpfender Betrachtungen nicht ganz entschlagen, selbst auf die Gefahr hin, vielleicht nicht in Allem und Jedem mit dem Hrn. Verfasser übereinzustimmen, indem wir auch auf diesen Fall den Satz des Verfassers, dass „nur über flache Produkte kein Streit entstehe“ in Anwendung bringen möchten. Vorzüglich aufmerksam gemacht durch das Studium einer neueren, nach-Wagner'schen Oper, welche — obwohl von ganz verschiedenem, anders geartetem Stoffe — doch mehrfache Berührungspunkte mit dem „Fliegenden Holländer“ zeigt, der C. Kistler-schen „Kunihild“ nämlich, haben wir uns bei der Lektüre der Broesel'schen Schrift auch die Frage vorgelegt, ob denn nicht die Erlösung des Holländers zum Teil auch von ihm selbst und seiner inneren Umkehr,

Digitized by Google

d. h. der Brechung seines frevlerisch-übermütigen Egoismus durch eigene selbstlose Hingabe und mitleidsvolle Selbstverleugnung, abhängig sei. Es ist ein gottlos-eigenwilliger Trotz, der den Holländer in jener grausigen Sturmesnacht am Kap den bewussten unheilvollen Schwur thun liess, welcher ihn dauernd dem Satan, d. h. der „ewigen Verdammnis“ verschrieb; es ist ein Etwas von selbtischem, lieblosem, wenn auch durch die Aussicht auf Erlösung von „ewiger Verdammnis“ begründetem und somit leichter entschuldbarem Zug, der ihn alle sieben Jahre landen und ihn — obwohl er weiss, dass auf der Untreue des Mädchens der Fluch der Verdammnis für sie liegt — immer wieder auf's Neue ein Wesen in's Unglück stürzen lässt. Auch in „Kunihild“ — deren Text wir unbedingt für einen der besten der nach Wagner entstandenen halten und allen Novitäten-armen Theaterdirektoren zur Kenntnisnahme angelegentlichst empfehlen — liegt mutatis mutandis ein ähnliches Moment vor. Der Vater der Heldin wollte einst — es fällt in die Vorgeschichte des Drama's — in eigenwillig-starrsinnigem Übermut den Kynast erobern und schwur, da ihm dies trotz langer, harter Mühen nicht gelang, er werde dem, welcher ihm den Kynast bringe, das ihm noch verheissene Kind, würde es ein Mädchen sein, zur Braut geben. Der Teufel vollführt das Werk, und der Alte hat somit seine Tochter der Hölle verschrieben. Nur einen Ausweg giebt es: ein glücklicher, aber äusserst gefahrvoller Brautritt, ausgeführt von einem mutigen Ritter, kann die Maid erlösen. Der Alte ist später gestorben; indessen sein Charakter hat sich vollständig auf die Tochter vererbt, so dass das Trotzige, Eigenwillige, Übermütige und Herzlose in dem Wesen Kunihilds, wie es uns am Anfange des Drama's entgegentritt, gleichsam als natürliche Fortsetzung des Wesens und Charakters ihres Vaters erscheint. Auch

Digitized by Google

sie sieht mit liebekaltem, rücksichtslosem Übermute immer von Neuem wieder Ritter in gewagtem, kühnem Brautritt um sie werben und zahllos in's Verderben sinken. Hier nun wird die Erlösung eingeleitet vor Allem durch ihre eigene innere, seelische Umkehr, welcher dann erst ein glücklicher Brautritt folgt, der sie de jure und de facto den Händen des Satans, dem sie verschrieben war, entreisst.

Wie nun im „Fliegenden Holländer"? Abgesehen davon, dass schon der Text einige Anhaltspunkte für unsre, im Obigen bereits ausgesprochene Auffassung von der gleichzeitigen inneren Erlösung des Holländers bieten dürfte, giebt auch Wagner selbst, Band V S. 214, eine ganz kurz andeutende Erwähnung über diesen Punkt, und sogar bei Liszt („Dramat. Blätter" S. 230 und 233) lässt sich vielleicht etwas Derartiges herauslesen. Am deutlichsten aber spricht sich hierüber E. v. Hagen an zwei Stellen seiner Abhandlung (S. 122 und 128) aus, ohne dass wir gerade schon seinen Konsequenzen, welche auf „Entbehrlichkeit des Weibes" hinauslaufen — ein äusserst dunkler Punkt in seiner ganzen Schrift! — überall folgen möchten. Um so mehr muss es uns verwundern, in unserer Broschüre keinerlei Andeutung hiervon vorzufinden, und wäre dies vielleicht als die einzige, wirklich empfindliche Lücke an ihr zu verzeichnen. Gerne geben wir dabei zu, dass — da ja die Schrift, genau genommen, nur den „Charakter der Senta" zum Inhalt hat — diesen Erörterungen nicht ein ganzes Kapitel gewidmet werden konnte; irgend eine bestimmte Berücksichtigung dieses ohne Zweifel wesentlichen Momentes in der Beurteilung des Holländer-Drama's hätten wir aber (zudem nach dem unter „ " gegebenen Passus oben auf S. 55) immerhin doch erwartet. Und noch einen anderen Punkt haben wir — wenn auch lange nicht so schmerzlich — so doch einigermassen

Digitized by Google

vermisst. Der Verfasser hat sehr dankenswert an verschiedenen Stellen seiner Schrift auf ähnliche Beziehungen und verwandtschaftliche Züge zwischen dem behandelten Drama und späteren Werken des Meisters hingewiesen (s. S. 10 f.; S. 41 f.), so namentlich bezügl. des „Tannhäuser", „Lohengrin" und nicht zuletzt des „Parsifal". Eine äusserst interessante Beziehung hat er dabei doch vergessen, und so möchten wir denn an dieser Stelle den Leser auf jene bedeutsame Thatsache aufmerksam machen: im „Fliegenden Holländer" — der „Ahasverus des Meeres", erlöst durch Senta, das Mitleid des Weibes; im „Parsifal" — die „Ahasvera der Erde", erlöst durch Parsifal, das Mitleid des Mannes. Welch ein gewaltiger Weg in der geistigen Entwicklung eines Menschen: von der Erlösung des Mannes durch das Weib bis zur umgekehrten Erlösung des Weibes durch den Mann! Alle dazwischen liegenden Schöpfungen Wagners vom „Fliegenden Holländer" bis zum „Parsifal" bezeichnen diesen grossartigen Entwicklungsgang in seinem Schaffen, und klar liegt es auf der Hand: bereits in dem ersten Drama, mit dem Wagner das Gebiet des Mythos betritt und damit erst er selber wird, ist jener Grundton angeschlagen, der später in seinem letzten künstlerischen und geistigen Vermächtnis zum vollen, klar ausgeprägten Akkord sich erweitern und ausgestalten sollte. Wie thöricht also, beim „Fliegenden Holländer" etwa gar von einem „überwundenen Standpunkte" reden zu wollen!

So sei denn die Broschüre hiermit auch weitesten Kreisen bestens empfohlen. Sie selbst empfiehlt sich durch gediegene Ausstattung, sowie durch das beigeheftete, Frl. Jahns in Leipzig als Senta während des Spinnliedes darstellende Lichtdruckbild, welches zugleich jedem Leser nahe führen mag, wie sehr schon auf die äussere Erscheinung dieser Künstlerin Wagners be-

Digitized by Google

kanntes Wort vom „kernigen nordischen Mädchen“ zutraf. Nicht nur im materiellen Interesse der Sache — der gesamte Ertrag, abzüglich der Vertriebskosten, wird dem Bayreuther Fonds überwiesen — auch im idealen Interesse einer stetig wachsenden Ausbreitung des wahrhaft ernsten Verständnisses für das Wagner'sche Kunstideal, wäre unserer Schrift eine grössere Verbreitung herzlichst zu wünschen. Vor Allem aber haben wir sie angelegentlichst in Empfehlung zu bringen allen darstellenden Künstlern, Theaterkapellmeistern und — einer löblichen (oder unlöblichen) Regie. Für diese hätten wir übrigens auch noch ein anderes Buch zu fleissigem Studium in petto: R. Wagners Gesammelte Schriften und Dichtungen — — freilich „eine wahre Pferdearbeit, sich durch diese zehn Bände hindurch zu lesen“ (!), wie mir jüngst ein „sehr gebildeter“ Kollege versicherte. (Er hat sie natürlich noch nicht gelesen, weil dies eben eine „Pferdearbeit“ ist!) Wenn wir doch nur erst einmal so weit wären, dass niemand zu den wahrhaft Gebildeten gezählt werden dürfte, der neben seinen Klassikern nicht auch seinen Wagner gründlich gelesen und studiert hat! Aber auch solche Urteile, wie das meines werten Hrn. Kollegen, verdienen der Nachwelt und vor Allem einer Kulturgeschichte aufbewahrt zu werden.

Digitized by Google

Ein „Tannhäuser"-Jubiläum

(1895.)

„Die holde Kunst, sie werde jetzt zur That!"

In Glasenapps „Wagner-Biographie" (zweite Auflage I, S. 200) lesen wir: „Nachrichten über die ungewöhnlichen Vorbereitungen, die besondere Vermehrung des Orchesters für den Zweck der Aufführung, die kostbare Ausstattung . . ., der Reiz des Lokalstolzes, der die Menge so leicht mit dem Glauben erfüllt, an dem in ihrer Mitte entstandenen Grossen sich selbst als Miturheber fühlen zu dürfen, das alles lockte ungeachtet der erhöhten Preise . . . ein buntes und lebhaft gespanntes Publikum in das Hoftheater, welches bis auf den letzten Platz ausverkauft wurde. Von Leipzig waren ebenfalls Zuschauer gekommen."

Natürlich handelt es sich hier um die Charakteristik der allerersten „Tannhäuser"-Aufführung zu Dresden am 19. Oktober 1845. Aber hätten wir nicht beinahe ganz ebenso unseren Bericht über die Vorstellung zur 50jährigen Jubelfeier ebenda beginnen können? Ein halbes Jahrhundert ist seither vergangen — ist es mit Aufführung und Verständnis des Werkes an unseren offiziellen deutschen Bühnen heute schon wesentlich anders geworden? Man lasse sich nicht bestechen durch technische Fortschritte und szenische Verbesserungen in kleineren Einzelheiten! Wenn zu irgend einer Zeit, so muss anlässlich einer solchen Jubelaufführung das Ideal Massstab und Wertmesser abgeben, und mit

Digitized by Google

gelindem Gruseln wird man dann den ungeheuren Abstand gewahr werden, der auch noch heute, selbst nach 50 Jahren der Wirksamkeit R. Wagner'scher Lehre, zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Absicht und Ausführung im Ernste klafft. Noch heute darf der mittlerweile verstorbene Autor „jedem Einsichtsvollen zu beurteilen geben", ob noch so häufige Aufführungen seines Werkes mit jedesmaligem lautem „Herausruf" für das nagende Bewusstsein entschädigen können, einen grossen Teil des Beifalles doch nur — einem Missverständnisse der eigentlichen künstlerischen Absicht verdanken zu müssen. Heute noch ganz ebenso — so fürchten wir doch sehr — würde der Meister (wie schon ehedem) zu seinem Schrecken alle jene persönlichen Einzeichnungen in den Regiebüchern, zur richtigen Darstellung und zum korrekten dramatischen Vortrag, wie er sie damals sorgfältig an die Bühnen versandte, völlig unbeachtet gefunden haben: so zwar, dass heutzutage jenes Regiebuch seiner szenischen Anweisungen zur „Tannhäuser"-Aufführung gleichzeitig mit dieser selbst das 50jährige Jubiläum — ihres unbehelligten Schlummers im Staub der Theater-Archive wohl hätte begehen können. Dergleichen pflegen „wir" eben hübsch mit der „mündlichen Tradition", im gewohnten Trott der üblichen Opernschablone nämlich, abzumachen! . . . Das Alles aber ist, wie jeder Kundige gern zugeben wird, ein sehr trübes Resultat — so ganz und gar nicht angethan zu solennen Jubelhymnen.

Wahrlich, weniger „Jubiläum" und mehr „Tannhäuser" hätten ein weit würdigeres „Tannhäuser-Jubiläum" ergeben müssen! Was soll denn angesichts all dieser Thatsachen ein gedüftelter Prolog, der doch — als ein schmeichlerischer „Epilog" post festum — nur geschmacklos berühren kann, auch wenn er noch so geschickt das „Parsifal"-Vorspiel mit dem „Gesang an Webers Grabe"

und der „Tannhäuser“-Ouverture zu verbinden weiss? Mag schon seine Rezitation in wahrhaft ausgeklügelter, unnatürlichster Deklamation einer Heroine vom Wagnerschen Kunstideale weit genug abführen, so noch weit mehr muss durch die Idee: in dem Wagner'schen „Gesang an Webers Grabe“ hätten sich „fremdartige“ Töne und „seltene“ Klänge bereits geregt, der volle Unsinn entstehen. Und wenn wir vollends den Prolog zu demjenigen Werke, das gerade die volle Überwindung des antiken Hellenentums durch den Ernst germanischer Christlichkeit bedeutet, von einer Griechin inmitten einer antiken Säulenhalle vorgetragen, statt an solchem Tage und von solcher Stelle lieber das Hans Sachs'sche „Ehrt Eure deutschen Meister!“ oder dergleichen „selbstredend“ in die Menge hineingerufen hören: ist das nicht eine Stillosigkeit erster Ordnung, die alles, was man an schönen Worten aus diesem Anlasse feierlichst sich leistet, nur wieder in Frage stellen kann? Und wenn also schon aus Obigem historisch hervorgeht, dass zum Stolze des „Er war unser!“ und „Wir haben aus der Taufe ihn gehoben“ für Dresden nicht einmal so sehr viel Grund gegeben war, woher schreibt sich nun gar erst die innere Berechtigung zu der Prolog-Bitte an den Meister: „verklärt auf solches Werk niederschauen und seines Ruhmes Wiege segnen“ zu wollen? Wird doch gerade hierzulande mit einer gewissen Tendenziosität immer von der „ursprünglichen Fassung“ des „Tannhäuser“ gesprochen! Je nun, ganz abgesehen davon, dass für diejenige Bühne, die sich das leisten kann, aus einer solchen Jubelfeier vielleicht die Pflicht zu konstruieren wäre, beide Fassungen unmittelbar auf einander folgend ihrem Publikum sorgfältig vorzuführen, um den interessanten, grossartigen Entwicklungsgang des Dramatikers Wagner daran einmal klar aufzuzeigen — was ist überhaupt „ursprüngliche“ Fassung? Hat man sich denn je dabei

Digitized by Google

klar gemacht, dass nach „ursprünglicher" Fassung im dritten Akte weder die Venus mehr sichtbar, noch die Bahre der Elisabeth auf die Bühne getragen werden dürfte, da beide Vorgänge durch Erglühen des Hörselberges und das Läuten der Totenglocken von der Wartburg herab ehedem nur angedeutet wurden? (Vgl. die „Briefwechsel" Wagners mit Liszt, mit Uhlig, Fischer und Heine.) Man könnte hier sogar noch einen Schritt weiter gehen und boshafter Weise nun sagen, dass selbst der „Tannhäuser" in der sogenannten „neuen Bearbeitung" bei den mancherlei beliebten willkürlichen Abänderungen und eigenmächtigen Strichen meist nur eine (der vielen möglichen) „neue Bearbeitung" schon vorstelle. Denn noch immer bleibt die den Organismus der dramatischen Steigerung so gröblich verletzende, schlechthin rücksichtslose Weglassung der zweiten Strophe der Venus-Hymne dann aufrichtig zu beklagen, und immer wieder ist die Nichtbeachtung einer so sinnvollen szenischen Vorschrift, wie derjenigen für Wolfram (im II. Akt 2. Szene): „Er bleibt, an die Mauerbrüstung des Balkons gelehnt, im Hintergrunde", und zwar diese mit nachfolgender einfacher Unterschlagung seiner Schlussworte: „So flieht für dieses Leben mir jeder Hoffnungsschein!" — auf's Entschiedenste zu rügen. Ist diese Anweisung denn für einen berühmten Baritonisten plötzlich nicht vorhanden? Muss der edle Wolfram um jeden Preis zu einem (psychologisch ganz unmotivierten) „Gelegenheitsmacher" herabgedrückt werden? Oder — wenn den Regisseur hier die Schuld trifft — muss der Schöpfer des „Tannhäuser" da nicht schliesslich Recht behalten, wenn er gelegentlich aufseufzt: „Von der Wirksamkeit des Regisseurs in unseren Opern-Aufführungen müssen diejenigen eine Kenntniss haben, welche bei dem seltsamen Wirrwarr sich beteiligt fühlen: der Aussenstehende erfährt davon nichts als ein Chaos von Ungereimtheiten

Digitized by Google

und Vernachlässigungen!“ Woher nimmt man also den beneidenswerten Mut: für solche Halbheiten als die angeblich „ursprüngliche“ Gestalt des Werkes, noch dazu in Ausspielung gegen Bayreuth, sich den besonderen Segen seines Schöpfers zu erbitten? —

Ein wenig anders allenfalls verhält es sich mit einem dritten Teile des Dresdener Jubelprogramms (das in Gratis-Beigabe übrigens auch den nachgedruckten alten Zettel der überhaupt ersten Aufführung dankenswerter Weise brachte) — einem Teil, an dem wir die gute Absicht wenigstens nicht verkennen werden. Man schickte nämlich dem Ganzen noch das weihevolle „Parsifal“-Vorspiel voraus und hat damit, wohl mehr unbewusst, eine gar tiefe und bedeutsame Beziehung aufdeckt. Nicht nur — wie wir an anderer Stelle einmal in eingehender Parallelle entwickelt haben — zwischen dem „Tannhäuser“ und seinem unmittelbar darauf konzipierten heiteren Satyrspiele, den „Meistersingern“, besteht nämlich eine solche, bis in feine Einzelzüge hinein, sondern auch mit dem letzten Lebenswerke und geistigen Testamente Wagners, mit seinem „Parsifal“, tritt „Tannhäuser“ in einen gewissen Zusammenhang. Man halte einmal mit offenem, nicht nur buchstabenmässig-musikalischem Sinne das Grals-Thema und das Glaubensmotiv des Parsifal-Vorspiels mit seinen Verheissungsklängen in breiten Posaunen-Akkorden (Es-dur $^6/_4$) gegen den Schluss hin des Vorspieles zum III. Akt, sowie mit dem Gnadenmotiv der jüngeren Pilger am Schlusse der Oper selbst zusammen, oder vergleiche die Modulation des Pilgerchores an der Stelle: „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last“ mit so manchen Chromatismen im Durchführungssatze wiederum des Parsifal-Vorspieles: ob man hier nicht organische Bindeglieder erkennen wird? Und die Entzauberung der sinnlichen Natur zur Entsündigung gereinigten Naturlebens, wie wir sie — als innerliches

Digitized by Google

Wunder, aus der Kraft des Willens — vom Venusberg in die Mailandschaft hinüber — beim „Tannhäuser“ erleben, findet sie im „Parsifal“ am Schlusse des II. Aktes nicht ihre wertvolle, geistige und szenische Analogie beim jähen Zusammensturz all der Zauberpracht Klingsors? Ja, hat nicht der dramatische Parallelismus mit den Pilgerchören im I. und III. Akte etwas Gemeinsames wieder mit dem Aufzug der Ritterchöre im I. und III. Akte des „Parsifal“? Hanslick hat sich den Witz nicht verschlucken können: es sei doch bekanntlich allerliebst, wie dem betagten Wagner bei den Blumenmädchen im „Parsifal“ noch einmal der alte Tannhäuser des Venusberges herausspringe. Nun, wir meinen wiederholt, gerade umgekehrt wäre auch gefahren! Ist es nicht vielmehr erstaunlich, wie das christlich-germanische Ideal transzendentaler Überwindung diesseitigen Sinnenkultes, wie es im Helden Parsifal seinen letzten, überzeugendsten Ausdruck später fand, als Mission und Weg ganz klar und deutlich selbst schon im „Tannhäuser“ von Anbeginn an dem Meister vorgezeichnet und von ihm eingeschlagen war?

Wagner selber sagte spät im Leben, er hätte den Tannhäuser, wie er ihn sich gedacht, nie dargestellt gesehen (IX. 253) — „Tannhäuser“ bezeichnet daher Chamberlain als den „tragischen Kampf des Dichters“. Als Wagner ihn schrieb, glaubte er immer, ein schneller Tod würde ihn noch vor der Vollendung wegraffen, und gleichzeitig empfand er, „dass er mit diesem Werke sein Todesurteil schriebe, vor der modernen Kunstwelt könne er nun nicht mehr auf Leben hoffen“ (IV, 344). Mit Recht sagt Chamberlain: Wer das empfindet, das ist der Dichter, der Dichter, der ganz vereinsamt dastand, mit dem vollen Bewusstsein, sein Werk werde, „wie er es gedacht“, nicht zur Darstellung gelangen können. Wird das Werk jetzt, nach 50 Jahren, wirklich

Digitized by Google

zur „Darstellung“ gebracht? Wir wagen diese Frage in der That nicht frischweg zu bejahen. Und an Stelle übermütiger Freude darob, wie wir es darin so herrlich weit gebracht, scheint uns das Gefühl tiefster Beschämung auch noch nachträglich weit eher am Platze zu sein; denn — sollte man es wohl für möglich halten, dass nach dem das Publikum verwirrenden „Tannhäuser“-Eindruck des Jahres 1845 lediglich von einem „Achtungs- und Lokalerfolge“ dieses Werkes gesprochen und der „Lohengrin“ darauf hin von der damaligen Dresdner Hoftheater-Intendanz sogar abgelehnt werden konnte? „Wie kommt es doch“, so hatte die „Dresdn. Abendztg.“ damals entrüstet ausgerufen, „dass man z. B. über Ferdinand Hillers ‚Traum in der Christnacht‘, der doch unstreitig mehr Musik in sich schliest, als der ‚Tannhäuser‘, so ganz stille geworden ist?“ Und der Duller-Mangold’schen „Tannhäuser“-Oper (wer kennt sie heute?) war es vorbehalten gewesen, den lauten Forderungen nach einem „erheiternden Schluss dieses Sujets“ Genüge zu leisten. Wir sind der Ansicht, solche Dinge gehören in einen Jubiläumsbericht. Denn: „Erkenne dich selbst!“ — das ist das A und O aller Besserung; nicht aber wird uns Täuschung über uns selbst, unangebrachter Stolz und Eigendünkel je weiter bringen. Damals, im Jahre 1845, war es einzig der grosse Liszt in Weimar, der Wagners Kunstwollen tief und innig erfasst hatte. „Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen liess“, und „indem er den Leuten den ‚Tannhäuser‘ beschreiben wollte, brachte er selbst ein wahres Kunstwerk hervor“, so schreibt Wagner selbst von ihm und seinem berühmten Essay, indem er noch ausdrücklich anmerkt, dass er in dessen „Tannhäuser“-Direktion „sein zweites Ich“ wiedererkannt habe. Und heute? Haben wir etwa nun diese

Erbschaft Liszts würdig angetreten? Hand auf's Herz: Was wären wir ohne Bayreuth? Woher wären selbst die heutigen Besserungen an unseren Bühnen gekommen, wenn nicht die Inszenierung des Werkes durch die Tochter Liszts, das weibliche „alter ego" Wagners, auf dem Festspielhügel zu Bayreuth hier anregend gewirkt hätte?

Ach, ja — das Kapitel Bayreuth! „Die Bayreuther Tannhäuser-Aufführungen unterscheiden sich in nichts von denen unserer grossen Hof- und Stadttheater": so konnte man anlässlich der Erstaufführungen zu Bayreuth 1891 in gewissen Tagesblättern lesen. Wie, ihr Pressbengel? Seid ihr wohl recht bei Troste? Ist das etwa die öffentliche Meinung, die ihr vertreten wollt, und seid ihr diejenigen, die uns Tag für Tag ästhetisch belehren und so auch die Wissenschaft über Bayreuth zutragen? Werft diese Zeitungen doch stracks in den Ofen, ihr deutschen Leser alle!

Vielleicht erinnern sich meine verehrten Leser noch, wie anlässlich jener Verpflanzung des „Tannhäuser" nach Bayreuth der Press-Radau vor Allem darüber entfesselt worden war, dass man dort die spätere Pariser Bearbeitung, die „Ballet-Fassung" (!) des Werkes, der Neueinstudierung und Wiedererweckung zu Grunde legte. Mögen wir nun auch der Meinung sein, dass zwischen der ersten und der späteren Form des Bacchanals ein unleugbarer, tiefgreifend musikalischer Stilunterschied vorliege — und selbst so warme, begeisterte Verteidiger des ausgeführten Bacchanals wie F. v. Hausegger oder Engelb. Humperdinck sind ja mehr oder minder entschieden dieser Ansicht, so kann das schliesslich doch nur ein „historisches" Urteil sein, welches im Angesichte der lebendigen Bühnenwirkung vor dem vollen Kunstwerk als solchen ohne Weiteres zurücktreten muss. Zwar hat Alexander

Digitized by Google

Ritter sich redliche Mühe gegeben, sogar noch diese abweichende Auffassung als eine völlig unberechtigte zurückzuweisen; aber freilich, seine damalige Beweisführung (vergl. „Bayr. Bl.“ 1891) scheint mir doch nicht so ganz geglückt zu sein. Ritter sagt da z. B.: 1. Ihr gebt zu, dass Wagner stets durch die genaueste Kongruenz von szenischem Vorgang und Orchester, durch das innigste Zusammengehen der mimischen Darstellung mit der begleitenden Musik sich auszeichnete; 2. ihr bestätigt alle, dass sich gegen den dramatischen Wert und die szenische Wirkung des Bacchanals schlechterdings nichts vorbringen lässt — wo soll nun hier 3. die Stilverschiedenheit des musikalischen Teiles logischer Weise herkommen? Wenn er seine Schlussfolgerung in dieser Weise zieht, so übersieht er dabei, mein' ich, den fatalen Trugschluss, den er selber darin begangen, insofern unbeschadet jener zugegebenen vertikalen „Kongruenz zwischen Handlung und Musik“ eine horizontale Inkongruenz innerhalb des rein musikalischen Teiles selbst gar wohl noch bestehen bleiben konnte. Indes, die Aufführung des grossen Bacchanals rechtfertigt sich schon ohnedies aus folgenden, wie mir scheinen will, sehr triftigen Gründen: 1. Der geniale Meister hat es doch nun einmal zuletzt so niedergeschrieben — ungenützt, unbeachtet und unaufgeführt soll es also nicht weiter in unseren Theaterarchiven schlummern. 2. Gerade der Umstand, dass der Schöpfer des Werkes selbst noch in späteren Jahren den „Tannhäuser“ einer solch durchgreifenden und für die Gesamthandlung wichtigen Erweiterung würdigte, muss uns lehren, welches musikalische Drama auch Wagner schon in dem herrlichen Werke beabsichtigt hatte. Weit entfernt, mit der Ausgestaltung der Anfangsszene etc. nur etwa eine vorübergehende Konzession an den Pariser Geist und die Balletgepflogenheiten der französischen „Grossen

Digitized by Google

Oper" zu bezwecken, hatte ihn vielmehr — wie er selbst bekennt (Ges. Schr. VII, S. 186) — „gerade die dramatische Aufgabe gereizt, einer unverkennbaren Schwäche seiner früheren Partitur abzuhelfen. Er geriet also bei jenem zufällligen äusseren Anlass, fernab von jedwedem Kompromiss mit der Theatermisswirtschaft, gerade in den tiefsten germanischen Ernst, um den Herrn Franzosen wie der gesamten Welt zugleich die ideale Bedeutung der Pantomime einmal klarzumachen und in dieser geistigen Belebung und dramatischen Durchdringung der Ballettform gerade den deutschen Geist des echten „musikalischen Drama's" nur wieder zu offenbaren. 3. Bayreuth allein vermochte ein „Ballett" im Sinne dieses musikalischen Drama's wirklich sinnvoll zu gestalten; es allein konnte uns zeigen, was eine „Pantomime", jene grosse Gesamtform aller mimischen Kunst, in Wahrheit ist. Ja, es war sogar verpflichtet dazu, der „Puppenfee" und dem „Meissner Porzellan" oder dem Meyerbeer'schen Ausstattungszauber gegenüber an der Hand dieses künstlerischen Beispiels unseren Hoftheatern ernstlich einmal nahezulegen, auf welch niedrigen Zirkusstandpunkt sie alle zumeist schon herabgesunken waren. Und in der That, wenn Bayreuth diese Aufgabe nicht übernahm, wer in aller Welt sollte sie erfüllen?

Ich habe die Pariser Bearbeitung des Bacchanals seinerzeit von den „Philharmonikern" zu Wien (mit Frau Materna als Venus und Herrn Jäger als Tannhäuser) in einer Konzertaufführung zum ersten Male gehört. Ich will gerne zugeben, dass mir damals der rein musikalische Stilunterschied, dessen Eintritt ich nach dem blossen Hören auf den Takt hätte bestimmen können, immerhin bedenklich genug erschien. Ebenso offen und rückhaltlos muss ich aber nun auch bekennen, dass jenes Bedenken mir bei der szenischen Wiedergabe,

Digitized by Google

jetzt zu Bayreuth, wie weggeblasen war — so tiefgehend vermag der sinn- und lebensvolle Bühnenvorgang erst die dramatische Notwendigkeit für das Ganze zu begründen. Weit eher könnte mir die Frage entstehen, ob nicht vielmehr der Sängerstreit durch die (ganz sicherlich aus dramatischen Gründen nur erfolgte, aber doch vielleicht zu ängstlich auf das Fortschreiten der Handlung bedachte) Streichung der Widerrede Walthers von der Vogelweide in der Pariser Bearbeitung nun einigermassen gelitten hat oder doch um seine volle, deutsche Wirkung verkürzt worden ist: will uns dieser Strich doch wie eine Ungerechtigkeit gegen den ritterlichen Dichter vorkommen. Wer kennte sie nicht, alle die zarten Weisen des edlen Minnesängers, mit dem Lob auf unsere deutschen Frauen? In einem Turnier, bei dem das hohe Lied der Liebe gesungen und die rechte Liebe gegen frivole Angriffe verteidigt werden soll, vermisst gerade der Deutsche nur schwer seinen „Preis der Tugend"; und so habe ich allerdings diese Abänderung als eine „Vivisektion" an unserem Werke empfinden müssen. —

Endlich hatte sich also auch unser völlig neu organisiertes Dresdner Hoftheater-Ballett das seiner würdige grosse und bedeutsame Kunstpensum gestellt. Und — Gott sei Lob und Dank: man sah Nymphen, Najaden, Bacchanten, Faune, Amoretten und Grazien — keine kurzen Gaceröckchen mehr! Freilich hatten wir sofort auch unser billiges Befremden daran zu knüpfen, dass man den Namen des Ballettmeisters nun ebenso wenig wie denjenigen der drei Grazien auf dem offiziellen Theaterzettel verzeichnet fand. Wenn irgendwo, so schreiten die genannten drei Damen doch hier zumal über das Ballerinen-Fach in das der pantomimischen „Aktricen" künstlerisch hinaus und verdienen mit ihrem spiritus rector, der in diesem Falle zum dramaturgischen Regisseur

Digitized by Google

avanciert, doch ohne Weiteres schon diese naheliegende, wohlverdiente Auszeichnung. Wenn Wagner als vornehmlichsten Grund der ihn tief verstimmenden missverständlichen Aufnahme seines „Tannhäuser" immer wieder den Umstand anklagt, dass in unserer landläufigen Oper der Sänger die erste Stelle, der Darsteller erst eine zweite einnehme, er aber in erster Linie den Darsteller, den Sänger nur als Helfer dieses Darstellers, verlange und dazu noch ein Publikum, welches mit ihm dieselbe Forderung stellen sollte: so leuchtet ein, dass diese Forderung zugleich auch bezüglich der grossen „Venusberg"-Szene sich dahin ausdehnen lässt, dass er Darstellerinnen — keine Ballerinen, und wenn diese, dann nur eben als technische Helferinnen jener, sich dabei gedacht habe. Hier steht also der trockene amtliche Vermerk: „Arrangement im Venusberg: das Ballett-Personal" einer richtigen Erkenntnis des Grundverhältnisses direkt im Wege; das muss ja die berufenen Kräfte für ihre Aufgabe blind machen und den daran beteiligten handelnden (nicht tanzenden und hüpfenden) Personen die für sie so nötige und erwünschte Suggestion ihrer persönlichen Bedeutung im Drama geradezu nehmen, so dass man sich wirklich beinahe wundern muss, wie trotzdem so Erfreuliches geleistet und mit mehr oder weniger Verständnis für das gestellte, ganz einzig in unserer Opernlitteratur dastehende Problem geboten werden konnte.

Die Voraussetzungen sind bekannt. Wagner selbst äusserte sich ungemein aufschlussreich über seine Absicht folgendermassen: „Dass es sich bei dem Tanz im Venusberg nicht um einen Tanz, wie er in unseren Opern und Balletten üblich ist, handelt, brauche ich wohl nicht erst zu bedeuten: der Ballettmeister, dem man die Zumutung stellte, zu dieser Musik eine solche Tanzszene

Digitized by Google

zu arrangieren (sic!), würde uns bald eines Anderen belehren und die Musik für durchaus untauglich erklären. Was ich dagegen im Sinne habe, ist ein Zusammenfassen alles dessen, was irgend Tanz- und Pantomimenkunst zu leisten vermag: ein verführerisch wildes und hinreissendes Chaos von Gruppierungen und Bewegungen, vom weichsten Behagen, Schmachten und Sehnen, bis zum trunkensten Ungestüm jauchzender Ausgelassenheit. Für die Aufführung in Paris hatte ich die erste Szene im Venusberg neu bearbeitet, und das hierfür früher nur Angedeutete nach breiterer Anlage ausgeführt; den Ballettmeister wies ich nun darauf hin, wie die jämmerlich gehüpften kleinen Pas seiner Mänaden und Bacchantinnen sehr läppisch zu meiner Musik kontrastierten, und wie ich dagegen verlangte, dass er hierfür etwas, den auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge Entsprechendes, Kühnes und wild Erhabenes erfinden und von seinem Korps ausführen lassen sollte. Da pfiff der Mann durch die Finger und sagte mir: ‚Ah, ich verstehe Sie sehr wohl, aber dazu bedürfte ich lauter erster Sujets; wenn ich diesen meinen Leuten ein Wort hievon sagen und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angeben wollte, auf der Stelle hätten wir den Cancan und wären verloren.‘ — Gewiss ist die Aufgabe nicht leicht zu lösen und, die gewünschte chaotische Wirkung hervorzubringen, bedarf es ohne Zweifel der sorgsamsten künstlerischen Anordnung bis in die feinsten Details. In der Partitur ist der Verlauf dieser wilden szenischen Situation nach den wesentlichen Zügen mit Bestimmtheit angegeben, und ich muss denjenigen, der sich der Herstellung dieser Szene unterzieht, dringend ersuchen, trotz aller Freiheit der Erfindung, die ich ihm lasse, genau die angegebenen Hauptmomente festzuhalten; ein öfteres Anhören der Musik, vom Orchester vorgetragen, wird dem irgend

Digitized by Google

Erfahrenen am Besten die Erfindungen zuführen, die er, um der Musik zu entsprechen, für die Anordnung der Szene zu machen hat." — So weit der Meister selbst.

Vielleicht kann diese Coïncidenz der Pantomime mit der instrumentalen Schilderung ihres schwülen Sinnentaumels, ihrer wilden Tobsucht — und dann mit der harmonisch-schönen Glättung all dieser aufgeregten Wellen durch das ruhige Eingreifen der Amoretten und Grazien, noch ein wenig feiner und deutlicher gewahrt, entschiedener und überzeugender in ihren mannigfachen Kontrasten herausgehoben werden. Es wird sich empfehlen, das Ganze zu individuellen, unter den charakteristischen Tonphrasen sich ganz natürlich gliedernden und plastisch wirksam sich heraushebenden Gruppen noch mehr zusammenzufassen, als etwa die Pas und choreographischen Evolutionen des Einzelnen allzu sehr auf bestimmte Taktteile nur zu regeln. Alexander Ritter berichtet ja von den Bayreuther Proben zu dem Werke: wie es hier vor Allem gegolten habe, für jedes Motiv der Venusbergmusik jene Tanzgebärde aufzufinden, deren Gefühlsgehalt eben die Musik ausdrückt; nur dadurch sei der Musik die richtige Wirkung in des Meisters Sinne gewahrt worden. Und alle die in den lesenswerten „Tannhäuser-Nachklängen" (Berlin 1891, bei P. Thelen) gesammelten Stimmen über die dortigen Vorstellungen, soweit sie überhaupt auf die grosse Pantomime zu sprechen kommen, bestätigen übereinstimmend, dass erst in dieser Bearbeitung und Wiedergabe das dramaturgische Gleichgewicht hergestellt, der Gegensatz Venus und Elisabeth im „Tannhäuser"-Drama als vollgiltig und gleichberechtigt, ebenbürtig herausgearbeitet erscheint. Alle betonen sie lebhaftest, dass „sich die frühere zu der späteren Bearbeitung wie die Skizze zur Ausführung verhält"; alle heben sie hervor, wie „erst

die spätere, breitere und vertiefte Fassung der Szene im Stande ist, uns eine wahre tragische Teilnahme auch für die Liebesgöttin empfinden zu lassen, die — von ihrem erkorenen Helden durch eine ganze Welt getrennt, sich gleich ihm über diese innere Kluft getäuscht hat und, so ganz aus ihrer ungebrochen antiken Natur heraus sich äussernd, sich von ihm verlassen sieht, ohne ihn in seinem Handeln zu begreifen.“

In der That stehen wir hier mit einem Male vor einem so wichtigen wie bedeutsamen „Drama im Drama“, dessen Gewicht für das Ganze und für den tiefen Sinn der Gesamthandlung in seinem weiteren Ausbau nicht zu unterschätzen bleibt. In Sonderheit handelt es sich da nicht um einen Kampf nach moralischen Prinzipien und Gesichtspunkten, sondern einfach um die wesentliche Gegensätzlichkeit zweier grosser Weltanschauungen, zwischen denen der Germane Tannhäuser, wie Faust zwischen Gretchen und Helena, mitten inne steht: griechische Sinnenfreudigkeit und römisch-katholische Abtötung des Fleisches — Hellenismus oder Christentum? „Venus“ soll nicht nur ein vorübergehendes Requisit, das wohlfeile (christliche) Antidot einer heidnischen „Teufeline“ sein, sie ist Verkörperung der Liebe selbst und Schönheit zugleich, in jedem bejahenden Sinne. „Dein süsser Reiz ist Quelle alles Schönen, und jedes holde Wunder stammt von dir“ — so heisst es im Texte doch ausdrücklich, nicht ohne Grund, von ihr. Auch hier waltet und wirkt eine Reinheit des Naturlebens, die gerade eine Verneinung des Lebens als „Sünde“ empfinden lassen würde und nur immer die Wildheit des Gefühls zu massvoller, plastisch schöner Empfindung durch edle Grazie abzuklären bestrebt ist: also ganz Anschauungssache „jenseits von Gut und Böse“, es kommt eben nur darauf an, wofür man sich je nach Anlage entscheiden will! Und nun

lese man mit vollster Aufmerksamkeit einmal das ausführliche Szenarium zum „Venusberg" in der Fritzsch-Ausgabe der „Ges. Schriften und Dichtungen" Bd. II: wie genau sich hier alles als zeitlicher, dramatisch entwickelter Vorgang im Besonderen gliedert, wie scharf wir hier „agierende" Gruppen unterscheiden von Najaden und Sirenen, Venus mit Tannhäuser und den drei Grazien, sowie die kleinen Amoretten, und nun das wilde Volk der Jünglinge, lockenden Nymphen, die daher brausenden Bacchantinnen (Mänaden), die einbrechenden Faune und Satyrn; bis dann die Zerteilung, Zurückdrängung, Beruhigung und Entfernung all dieses Getümmels erfolgt und zuletzt das Eigenspiel der drei lieblichen Schwestern mit den symbolischen Bildern im Hintergrunde auf dem Wasser, unter dem reizvollen Lockruf der Sirenen, die Szene bedeutsam abschliesst! Wenn wir hierzu noch einen Wunsch anbringen dürften, so wäre es der, dass die Umschlingungen und Gruppierungen der Grazien, im Ganzen ruhig verweilend, womöglich stets nach dem Vorbilde modelliert und jenem Bilde angepasst werden möchten, das Wagner im Kapitel 2 seiner Schrift über das „Kunstwerk der Zukunft" entworfen hat — einem sehr dankbaren Wegweiser für derartige Gestaltungen, wie wir (wiederum nach dem Bayreuther Ideal) versichern dürfen. Im Übrigen: je natürlicher und innerlich anteilnehmender die drei Damen beseelte Anmut nicht nur frei, lediglich nach Vorschrift darstellen, sondern unmittelbar ausleben werden, desto eindrucksvoller wird auch die schöne Episode, desto harmonischer diese antike Gruppe wirken, die zudem durch Beleuchtungskünste noch plastisch überaus wirksam belichtet werden kann und im Ausdruck körperlicher Schmiegsamkeit durch schwere Gewänder thunlichst wenig behindert sein sollte.

Digitized by Google

Aus diesem tiefgründigen Widerspiel zweier sich gegenseitig ausschliessender Welten wirkte nun eben der dritte Akt zu Bayreuth wie eine gewaltige, grosse Offenbarung, wird doch hierdurch erst die Venus zu dem vom Dichterkomponisten gemeinten „Weibe, das lediglich dem Weibe weicht, welches für sich entsagen kann". Schon die vom Üblichen durchaus abweichende, eigenartig stilgerechte, weil mehr nonnenhafte Kleidung der Elisabeth lässt dort mit keinem Gedanken mehr den Glauben aufkommen, als könnte die unter so schweren Erschütterungen ihres Herzens herangereifte Jungfrau selbst da, wo sie mit ängstlichem Blicke unter den heimkehrenden Pilgern nach dem „Sünder" forscht, irgendwie im Geringsten wähnen, ihm auf dieser Welt noch einmal angehören zu dürfen. Der ganze Nachdruck fällt daher nur um so intensiver auf das inbrünstige Gebet vor dem Madonnenbilde und auf die still erhabene, in heiligster Einsamkeit des Todesentschlusses vor sich gehende Heimkehr zur Burg hinan, welche von einer wahrhaft sprechend-ausdrucksvollen, bis zur verständlichsten Plastik in der stummen Gebärde der Selbstopferung gesteigerten, Musik hier zudem begleitet wird. Und dazu tritt noch die, jene innere Handlung so stimmungsvoll umrahmende Naturumgebung sowie eine, diese letzten Vorgänge so ungemein verdeutlichende, verschiedenartige Beleuchtung der Szene, die — wie sie hier zu einem dramatischen Ausdruck wird in ihrer künstlerisch feinen Abtönung — die ethische Idee noch erheblich zu verstärken und in ihrem Siege zu bekräftigen vermag. Alles in diesem Akte ist (namentlich und ganz besonders im musikalischen Teile) bei solch neuer Auffassung von einer vollendeten, in sich fertigen und innerlich geklärten, aus diesem Innenleben heraus tief ergreifenden Ruhe, die überaus wohlthuend absticht und wie erlösend wirken muss gegenüber der allgemein üblichen,

Digitized by Google

aber gänzlich verfehlten, heroisch-drastischen Wiedergabe dieser Szenen durch die Primadonnen und Heldentenöre an unseren Opernbühnen. Zum Überfluss grüsst der von Wolfram besungene Abendstern (auch eine „Venus“!) jetzt gleichsam wie ein christliches Schönheits-Ideal mild herüber — und wenn ich hier bemerke, dass er zu Bayreuth alsbald nach Beendigung des Wolfram'schen Abendliedes nicht sogleich wieder hätte zu verschwinden brauchen, sondern mit anderen kleineren Sternlein am Firmament vielleicht noch ein Weilchen zwanglos hätte weiter schimmern können, so geschieht das nur, weil ich gewissermassen eine Verpflichtung fühle, diejenige Methode dramaturgischer und szenischer Kritik, welche wir Wagnerianer gerade von Bayreuth erst gelernt haben, auf die Festspiele selbst auch wieder anzuwenden. Kommt dann gegen Morgengrauen der düstere Leichenzug mit dem schwarzen Sarge, den Fackeln und den ernsten Gesängen just im entscheidenden Augenblicke den Burgberg herab, sieht man Tannhäuser an der friedlich gebettet auf der Bahre ruhenden Leiche der frommen Dulderin mit seinem „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ schluchzend zusammensinken, und erhält man zum Schlusse in den tröstlichen Weisen der jüngeren Pilger unter überzeugender Vorweisung des grünenden Stabes auch noch die beseligende Gewissheit, dass „Gottes Erbarmen, fürwahr, kein Spott“ ist, dass „der Sünder, er sei so gross, als er will, kann Gottes Gnad' erlangen“: so erlebt man damit eine jener mächtig erhebenden Wirkungen und ideal hinreissenden Segnungen an seinem inneren Menschen, wie sie zu verleihen eben nur einem ganz Grossen gegeben sein kann. Der Rest ist Schweigen — jenes grosse, inhaltsschwere Schweigen des „Blick' mir in's Auge, sprechen kann ich nicht!“ . . , jenes beredte Verstummen, von dem der Meister selber erzählt in den „Erinnerungen an Schnorr von Carols-

Digitized by Google

feld“ (Bd. VIII, 229), wo er schildert, dass sie Beide zusammen, nach der köstlichen Aufführung und Schnorr's ganz unvergleichlich wundervoller Verkörperung der Rolle, kein Wort mehr über den „Tannhäuser“ gesprochen hätten. „Hier tritt dann eine heilige Ergriffenheit ein, gegen die man sich in ehrfurchtsvollem Schweigen zu verhalten hat.“

Digitized by Google

Zur Dramaturgie des „Lohengrin"

(1894/95.)

„Hört ihr den Ruf?
So danket Gott, dass ihr berufen, ihn zu hören."

„Intelligo, ut credam" oder „Credo, ut intelligam"? — that is the question! Ich glaube, offen gestanden, ersteres hat — wie die These, im Gegensatz zur Hypothese, das sogar auf wissenschaftlichem Gebiete leider zu Wege bringt — in Kunstdingen recht oft schon die Erkenntnis unterbunden, ein tieferes Befassen ernstlich behindert und damit auch den „Fortschritt" im wahrhaft verständnisvollen Urteil oft mehr als aufgehalten. Nicht erst verstehen sollen wir, um dann desto befriedigter daran glauben zu können, denn was man weiss, daran braucht man ja nicht mehr zu glauben. Durch unseren Glauben vielmehr an die Sache werden wir richtige Erkenntnis gewinnen und in's Wesen einer Sache eindringen lernen — wie es R. Wagner selber einmal ausgesprochen: „Nur wer mich liebt, wird auch meine Werke verstehen." Lieben, um zu erfassen — nicht umgekehrt: hier stehen wir zugleich mitten im Problem unseres „Lohengrin"-Drama's selber. Und dann noch weiter: In gehobener, festlicher Stimmung an ein Ideal glauben, bei erhöhtem, beschwingtem Gefühle diesem ein Gelöbnis weihen, ist verhältnismässig leicht; später aber, durch die nüchterne Alltagswelt hindurch, dieses Ideal in Stäte festhalten, in Treue wahren und es sich nicht verzerren noch verkümmern lassen, das Gelübde auch in der prosaischen Realität unwandelbar hochhalten

Digitized by Google

— das ist das eigentlich Schwere auf dieser Welt. Nicht nur angesichts einer hehren Kunsterscheinung also dem „Gefühlsverständnisse“ folgen, nein, auch hernach, wenn die unmittelbare sinnliche Wirkung verblasst, den kritischen Kehrbesen „Reflexion“ nicht darüber kommen lassen, sondern die erste dionysische Wirkung ohne alle alexandrinische Widerfrage mit nach Hause tragen können — das ist die grosse, heilige Aufgabe für uns Alle. All das scheint uns eine Dichtung wie dieser „Lohengrin“ lehren zu wollen. Aber er sagt uns noch mehr. Denn was bedeutet das Drama in seinem letzten Sinne eigentlich?

Die Einen sehen im „Lohengrin“ nur die „Tragödie der Neugierde“, den Anderen ist er eine Art Dramatisierung des „Verschleierten Bildes zu Sais“. Allein so ganz einfach liegt die Sache denn doch nicht. Weder nur „Pandora“ noch „Semele“ ist allein darin enthalten (vielleicht schon eher beides zusammengenommen); wogegen auch diejenigen wieder Recht behalten dürften, welche zum Mindesten einen umgekehrten „Gott und die Bajadere“ in dem Gedichte zu erkennen vermeinen. Die Bayreuther Bühnendarstellung mit ihrer unmittelbar packenden, zur vollen Evidenz einleuchtenden Deutlichkeit und der eindringlichen Verständlichkeit aller hier zusammenwirkenden, dichterischen, musikalischen wie mimischen Faktoren hat es ein für alle Mal klar aufgedeckt, dass Elsa am Ende des zweiten Aktes mit dem unerschütterlich festen Entschlusse, nie wieder auf die Einflüsterungen Ortruds und Telramunds zurückzukommen, zuletzt die Kirche beschritten hat und somit auch in dieser Verfassung vor den Altar getreten ist. Diese Intrigue ist mit Ende des zweiten Aktes also so gut wie abgethan, scheidet wenigstens als bestimmend für ihre (Elsa's) weiteren Regungen aus der Handlung völlig aus. Was Elsa in der Brautnacht veranlasst, den Namen des

Digitized by Google

Geliebten dennoch erfahren zu wollen, ist nun ein ganz anderes Motiv — ist der lebhafte Wunsch des Weibes in ihr nach Gleichstellung mit dem Manne: wie sie sich fraglos in Lohengrins Hut begeben und seinem persönlichen Schirm als Magd sich anvertraut hat, möchte ihr liebend Herz nun auch sein Geheimnis ganz allein in ihre Hand gegeben wissen, den geliebten Mann samt diesem einzig und allein ihrer eigenen Hut anvertraut sehen. Kein lieberer Gedanke, als es innig hegen, ihn selbst vor jedem Angriff auf dieses bewahren zu dürfen. „Ach, könnt' ich Deiner wert erscheinen! Müsst' ich vor Dir nicht bloss vergeh'n!" — diese ihre Worte bilden hier den Schlüssel zum richtigen Verständnis. Doch das Frageverbot besteht nun einmal — Lohengrin verweist ihr das so sanft als strenge. Da er sie ängstlich und erregt sieht, sucht er sie zu beschwichtigen, vergreift sich aber seinerseits im Mittel und geht einen Schritt zu weit, so dass er sie nur noch mehr herausfordert und selber ganz entschieden nun sehr ernstlich mitschuldig wird an ihrem endlichen Vergehen wider das Gebot. „Dein Lieben muss mir hoch entgelten für das, was ich um Dich verliess; kein Los in Gottes weiten Welten wohl edler als das meine hiess" etc. . . kündet er ihr, und das klingt ja beinahe wie herablassendes Ungenügen an seinem derzeitigen Schicksal. Ich frage nun alle wahren Kenner des weiblichen Herzens: welche Frau wird und kann sich dergleichen, zumal in dem Augenblicke, da sie sich ganz dem Manne hingeben soll, ohne Widerspruch dagegen sagen lassen? Jetzt wird Elsa im Innersten aufgewühlt; sie erinnert sich seiner „wunderbaren" Herkunft mit dem Schwan und argwöhnt mit einem Schlage Zauber: sie wird visionär — unaufhaltsam ereilt Beide das Verhängnis.

Also, es geht wie mit dem Zwiegespräche der beiden Liebenden im Mittelakte des „Tristan": eine korrekte

Digitized by Google

stilvolle Wiedergabe muss es an den Tag bringen, wie hier nicht etwa „lyrische Ruhepunkte“ (lediglich des Gefühles) die Handlung beherrschen, sondern dass hier Schritt um Schritt eine ganz bedeutsame, streng psychologische und dramatische Entwicklung Beider zur Katastrophe hin stattfindet. Es lässt sich mit einem scharfen, aber durchaus gerechten Worte sogar behaupten: „Lohengrin“ (das wahre musikalische Drama R. Wagner's nämlich) hat vor Bayreuth auf unseren deutschen Bühnen überhaupt noch nicht existiert; wie der Meister selbst es einmal sagte: „der beschämende (!) Erfolg seiner Oper beruhte an den deutschen Theatern zumeist nur noch auf einem Gefallen an lyrischen Details“; „dieses und jenes aus seiner Partitur wurde zur Darstellung gebracht, wogegen das Meiste, nämlich eben das Drama daran, als überflüssig bei Seite gelassen wurde“. Der vermeintlichen „Rettung Bayreuths durch den Berliner Geist“ dürfte daher nach solchen Thaten doch wohl die „Errettung Deutschlands vom Berliner Geist durch Bayreuth“ neuerdings gegenüber zu stellen sein. Und darnach begreift man vollends auch, was Wagner selber meint, wenn er uns einmal erzählt: wie er, der als Dramatiker sich ganz in seine Gestalten zu versenken und in ihnen aufzugehen gewohnt war, eines schönen Tages auf einen Punkt gekommen sei, wo für Elsa's Natur die Frage unumgänglich wird, und wie er ob dieser Notwendigkeit eines tragischen Ausganges persönlich heisse Thränen vergossen habe.

Freilich hat uns eben jene so aufklärende Bayreuther Darstellung des Werkes in diesem unvermeidlichen tragischen Konflikt zugleich noch ein Anderes erst mit aufgedeckt. Wir erkennen erst jetzt nämlich einen notwendigen inneren Zwiespalt des ganzen Werkes, der sogar berufen sein könnte, das bisherige Urteil über den „Lohengrin“ bei weiterem Ausdenken wesentlich

Digitized by Google

zu ändern, ja gegen früher in sein volles Gegenteil umzukehren. Wenn wir nämlich Wagners Ausführungen über Lohengrin und Elsa, sowie über das „unbewusste Bewusstsein" (in der „Mitteilung an meine Freunde"), aufmerksam lesen, werden wir darauf kommen, dass sich für keine der beiden Hauptpersonen im Drama eine alleinige tragische Schuld, sondern vielmehr nur eine gewisse Unvereinbarkeit zweier Welten ergiebt („sie konnten zu einander nicht kommen — das Wasser der Trennung war viel zu tief"), somit auch weder Lohengrin noch Elsa als „Held" dieser Tragödie so recht eigentlich wohl ausgegeben werden kann. Diese Unmöglichkeit einer absolut sicheren Bestimmung des tragischen Helden in unserem Drama scheint mir viel weniger auf ein Manko im Grundprinzip zurückzuführen, wie es durch jene vom Künstler aufgesuchte „Vermählung des Göttlichen mit dem Menschlichen" angeschlagen worden war, als vielmehr auf ein derzeitiges Unvermögen des Künstlers Wagner auf der damaligen Stufe seiner Entwicklung, das Ideale dem Realen ganz zu verschmelzen. Der Zwiespalt ruhte damals (vor der Revolution) nicht so fast im Stoffe als in des Künstlers eigener Seele; der Reformator des musikalischen Drama's trug die Idee des „Kunstwerkes der Zukunft" bereits in sich, aber er hatte die Form dazu noch nicht durchaus gefunden; dasjenige Kunstwerk, welches man bisher gewohnt war, als das „harmonischeste" in Wagners Entwicklung anzusehen, welches selbst Viele von denjenigen, welche den späteren Schöpfungen nicht mehr zu folgen vermögen, als „vollendet" gerne rühmen, es würde demnach — auch innerlich-künstlerisch gemeint — als eines der widerspruchsvollsten in R. Wagners Schaffensgang sich uns offenbart haben. Und eben daher würde sich auch erklären, warum wir seinen wehmütigen Ausgang zuletzt doch nicht als die volle und echte „Tragik"

Digitized by Google

des Drama's empfinden. Doch das sind schon Gedanken, die noch sehr näherer Erforschung und Begründung bedürfen, weswegen ich mich für diesmal auch nur auf diese Anregungen beschränkt haben will. —

Ich gebrauchte oben die Wendung: „Diese Intrigue ist mit Ende des zweiten Aktes so gut wie abgethan.“ Ich bitte ausdrücklich, dieses Wort „Intrigue“, welches sich mehr auf die nachfolgenden Einflüsterungen (Ortruds sowohl als auch Telramunds) bezieht, mir nicht etwa missverstehen zu wollen, wie als ob ich Ortrud als den weiblichen Theater-„Bösewicht“ alter Opernschablone zuletzt betrachtet wissen möchte. Die Sache liegt doch noch etwas tiefer, und wir legen uns an dieser Stelle gern die Frage vor: welchen Sinn hat eigentlich Ortruds immerhin machtgebietendes Auftreten in unserem Drama? Nun, wer erinnerte sich nicht aus der deutschen Geschichte, um die Zeit der Germanen-Bekehrung zum Christentum, jenes trotzigen Friesen-Fürsten, der lieber ungetauft sterben wollte, als in einen Himmel kommen, darinnen er seine heidnischen Ahnen nicht vorfinden sollte? Aus solchem Kultur-Boden allein nur konnte das „Lohengrin“-Drama als solches hervorgehen; aus diesem Holze ist Ortrud geschnitzt, und erst aus dem gemeinten Geiste heraus wird ein Charakter wie der ihrige ganz verständlich werden. Sagt doch der noch lange nicht ausgeschöpfte Schöpfer dieser Gestalt, Richard Wagner, selber einmal von ihr: „Ortrud ist ein Weib, das — die Liebe nicht kennt. Hiermit ist alles, und zwar das Furchtbarste gesagt. Ihr Wesen ist Politik. Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft. Diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zu der Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzliche wahnsinnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Hass gegen

Digitized by Google

alles Lebende, wirklich Existierende äussern kann. Beim Manne wird solche Liebe lächerlich, beim Weibe aber furchtbar, weil das Weib — bei seinem natürlichen, starken Liebesbedürfnisse — etwas lieben muss, und der Ahnenstolz, der Hang am Vergangenen, somit zum mörderischen Fanatismus wird. Wir kennen in der Geschichte keine grausameren Erscheinungen als politische Frauen. Nicht Eifersucht auf Elsa — etwa um Friedrichs willen — bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sich einzig in der Szene des zweiten Aktes, wo sie — nach Elsa's Verschwinden vom Söller — von den Stufen des Münsters aufspringt und ihre alten, längst verschollenen Götter anruft. Sie ist eine Reaktionärin, eine nur auf das Alte Bedachte und deshalb allem Neuen Feindgesinnte, und zwar im wütendsten Sinne des Wortes: sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, nur um ihren vermoderten Göttern wieder Leben zu schaffen. Aber dies ist keine eigensinnige, kränkelnde Laune bei Ortrud, sondern mit der ganzen Wucht eines — eben nur verkümmerten, unentwickelten, gegenstandslosen — weiblichen Liebesverlangens nimmt diese Leidenschaft sie ein: und daher ist sie furchtbar grossartig. Nicht das mindeste Kleinliche darf daher in ihrer Darstellung vorkommen: niemals darf sie etwa nur malitiös oder piquiert erscheinen; jede Äusserung ihres Hohnes, ihrer Tücke, muss die ganze Gewalt des entsetzlichen Wahnsinnes durchblicken lassen, der nur durch die Vernichtung Anderer, oder — durch die eigene Vernichtung zu befriedigen ist." Keineswegs etwa schon vorherrschen soll demnach die Ortrud-Gestalt in unserem Drama, das würde den Schwerpunkt der Handlung entschieden verrücken. Seit ich jedoch P. Schubring's Studie über diese seltsame Figur (Jahrgang 1893 des „M. Wochenbl.") im Hinblick besonders auf Charlotte Huhn kennen gelernt, ist es mir zur

Digitized by Google

festen Überzeugung geworden, dass „Ortrud, Radbods, des Friesen-Fürsten Spross", aus jenem Stamme, der „einst auch dem Brabanterlande seine Fürsten gab", mit ebenbürtiger Bedeutung neben Elsa (wie Venus neben Elisabeth) stark hervortreten muss, wenn der Konflikt über dem oben geschilderten rein menschlichen, seelischen Problem im „Lohengrin", als jener geschichtliche Kampf zweier mit einander ringender Weltanschauungen, als typischer Gegensatz, klar und deutlich herauskommen soll. Früher gab es Zeiten, wo weitgehende Verständnislosigkeit den düsteren Beginn des zweiten Aufzuges am liebsten ganz weggestrichen hätte. Allmählich erst dämmerte dann die Erkenntnis, dass er vielleicht eines der Hauptstücke des Drama's als solchen, wo nicht sein entscheidender Mittelpunkt, ja Urkeim ist. Heute, nach Bayreuth, sieht man vollends klar und deutlich: das war nicht nur der Kern dieses Drama's allein — mit der Schöpfung dieser Szene geschah in Wagner zugleich der letzte, damals noch unübersehbare Ruck der Oper zum musikalischen Drama hin; Motive der Erda, der Kundry und der Zauberkunst Isoldens werden hier schon, obzwar nur erst leise angedeutet, doch vielsagend vorweggenommen. —

Bei uns „Wagnerianern" ist so häufig die Rede vom Bayreuther Geist. Was aber ist er denn eigentlich, dieser „Bayreuther Geist"? — so wird mich mancher Leser nachgerade fragen. Das ist nun freilich kein so ganz leichtes Kapitel, das eigentlich schon mehr als den Raum eines Essay allein für sich erforderte. Und wem dieses ganze vorliegende Buch nicht von ihm spricht, dem ist einer mit Antwort überhaupt kaum zu helfen.

Ich könnte also — in lediglich andeutendem Verfahren — mich hier darauf beschränken, zu sagen: er bedeutet „Gasabdrehung" im Crescendo bis zur

Digitized by Google

Konzentration unseres tiefsten Innern auf „das Eine, was not thut“, nämlich tief-innerlich allein nur mehr zu hören und zu schauen. Erstes Zeichen: Ankunft „im fernen Land, unnahbar deinen Schritten“, du grosse Zerstreuung der Weltstädte und geschäftige Hast des modernen Weltverkehres! „Es sammelt sich mein Geist aus jeder Ferne.“ Zweitens: der zum Beginn der Vorstellung feierlich einladende Fanfarenruf („Hört ihr den Ruf? So danket Gott, dass ihr berufen, ihn zu hören!“) — ein Signal, das allerdings (das darf ich meinen Lesern getrost versichern) noch eine ganz andere, ungleich tiefer gehende Suggestion auf das empfängliche Gemüt des Festspielbesuchers ausübt, als sie die neuerdings durch eine gewisse Suprema lex bei uns sehr in Schwang gekommene Mode der alten, dröhnenden und schmetternden Kriegsdrommeten für gewöhnlich zu bewirken vermag. Dritte Station: die wirkliche Gasabdrehung im Zuschauerraum kurz vor Beginn des Vorspieles. Im „Parsifal“ kommt sogar als viertes Stadium später noch die Verdunklung der Bühne selbst, unter der Gralshandlung, mit hinzu — wo alsbald, aus der Tiefe der Nacht hervor, die mystische Erleuchtung unserer Seele selber, gleich dem Erglühen des heiligen Gralsgefässes, von innen eintritt! Wie gesagt aber, ich könnte es mir an dieser Andeutung schon Genüge sein lassen. Etwas näher freilich würde ich schon kommen, wenn ich den oft gefühlten radikalen Unterschied zwischen Bayreuth und draussen, zwischen einem dortigen Festspiel und einer Repertoir-Aufführung desselben Werkes an einer unserer Bühnen des offiziellen Theatergetriebes, einfach auf die Formel des Volksurteils (aus den „Meistersingern“) brächte:

„Das ist ’was Andres; wer hätt’s gedacht,
Was doch recht Wort und Vortrag macht!“

Und ganz nah würde ich vollends dem damit uns aufgegebenen Thema, zumal in Bezug auf unseren „Lohengrin“, zu Leibe rücken, wenn ich mit kurzen Worten die dortige musikalische Gestaltung, die musikdramatische Wiedergeburt der Oper zu streifen suchte. Da würde ich dann etwa Folgendes stolz zu vermelden haben: All die szenischen und bühnentechnischen Verbesserungen der Bayreuther Darstellung, die korrekte Inszenierung im romanischen Styl und Kostüm des 10. (statt wie bislang des 13.) Jahrhunderts, würden noch nichts besagt haben und leere Eitelkeiten nur geblieben sein, wenn nicht das musikalische Melos von Grund aus dabei erneuert worden wäre. An die ganze Oper von A bis Z ist da gewissermassen ein neuer Blasebalg angesetzt worden, und das war's (abgesehen von der richtigen Phrasierung und der feineren dynamischen Abstufung), was ihr in unseren landesüblichen Aufführungen zu letzt schon so sehr abhanden gekommen war, dass sie jetzt wahrlich kaum mehr wieder zu erkennen ist. Natürlich entstand sofort Streit über die auffallend langatmige Temponahme des ersten Vorspieles — so langsam, wie man es wohl nie gehört hatte. Ich sah das aber genau kommen, und ich verteidige darum auch die Bayreuther Auffassung durchaus, denn hier musste einmal etwas toto genere Verschiedenes mit Energie aufgestellt werden. Mag das auch beim ersten Male in seiner absichtlichen Gegensätzlichkeit gegen alle Operngewohnheit begreiflicherweise noch etwas in's Extrem geschossen sein, es wird sich zuversichtlich mit der Zeit schon einrichten! Dass man in Bayreuth keineswegs nur Manierismus der langen Zeitmasse treibt, zeigte doch die Temponahme beim Vorspiel zum dritten Akte, das ich nie mit solch strahlender Frische vernommen habe. Und — Hand auf's Herz, ihr Tadler: sind diesmal nicht Figuren, Linien und Stimmen selbst im Vorspiel

Digitized by Google

zum ersten Akte noch herausgekommen, die ihr nicht gekannt, weil ihr sie nie und nirgends bisher gehört habt? Oder spricht nicht allein schon das ungemein breit angelegte und in einem langen, weiten Bogen ausklingende Nachspiel (von Fis-moll nach A-dur) mit den vielen Vorhalten für diese verlangsamende Auffassung? —

Aber, in der That, nicht dies war es eigentlich, worauf es mir bei meinen Untersuchungen hier persönlich ankam. Vielmehr möchte ich heute die Sache einmal von einem ganz andren Punkte aus anpacken, und am Faden dramaturgischer Kritik einmal zur Abwechslung jenen echten Bayreuther Geist kräftig aufzeigen — also das ideal geforderte „Gegenbild" gleichsam aufstellen (wie es sein sollte und zumeist auch wohl sein könnte) zu dem, was für die Regel bei unseren Alltagsvorstellungen des (zur Verlegenheitsoper, zum Notbehelf und Ausfüllsel, gleich dem armen „Freischützen", schon degradierten) „Lohengrin" zu fehlen pflegt. Es gilt, gleichsam als die Probe auf's Bayreuther Exempel — zu zeigen, warum dieses Fehlen zugleich mehr oder minder schwere dramaturgische Fehler der Inszenierung überhaupt dann in sich begreift.

Bleiben wir also bei der „idealen", aber schlechthin sinngemässen Forderung, so müssen vor Allem im ersten Aufzuge gleich die beiden Gruppen der Sachsen und Brabanter unter den Rittern und Mannen in ihrer besonderen Art und Gepflogenheit den ersten Akt hindurch scharf von einander abgehoben werden. Auch das Rituale des Königsgerichtes, die Formeln des Heerrufers, das Schwertziehen und Schildaufhängen des Königs, die Aufstellung der Reichs-Fanfarenbläser (mit Natur-Trompeten!) nach den vier Himmelsrichtungen hin, die glaubwürdige Anfahrt Lohengrins, die Abschreitung und Absteckung des Kampfplatzes, dieser Kampf selbst, endlich der Schluss mit der Schilderhebung und der

Digitized by Google

Volksbegrüssung: alles das mag man nur beherzt künftig dem Bayreuther Muster abnehmen — warum? weil es sich beim „Lohengrin“ eben doch schliesslich um etwas mehr als nur um eine Zauber- und Ritter-Oper handelt! Selbst das wäre unbedingt richtig, dass — entgegen der Forderung eines Leipziger Berichterstatters — der Palast im ersten Akte nicht etwa seitlich angelehnt zu schauen ist, da der Gedanke an einen Park des Königl. Schlosses oder dergl. sofort den Charakter der Volksversammlung (des „Dings“) stören müsste, welche bekanntlich nur im Freien, u. a. in Hainen, auf Wiesen und Auen, in der Nähe von Gewässern, zu tagen pflegte. Warum aber hat man so häufig schon das Bayreuther Beispiel so völlig verlassen und diesen Charakter wieder getrübt, dadurch dass man einmal den Heerbann zu unbedeutend machte, und dann den „Umstand“, d. i. das herumstehende, zuschauende und am Schlusse des ersten Aktes in seiner Art mit huldigende Volk, Knechte, Weiber, Kinder, sinnlos einfach wegliess? Können leistungsfähige Hoftheater ausser dem Chor nicht einmal so viel Personal mehr aufbringen? Und woher kommen dann wohl auf einmal die Zweig- und Büschelträger bei dem Schlussjubel dieses Aufzuges, wenn es nicht eben Zuschauer zumeist des „jungen Volkes“ sein sollen, die nur eben einen Augenblick fortgelaufen sind, um sich dieses Laubwerk rasch abzubrechen und herbeizuholen? Wie kann man nur Bayreuth so gottverlassen äusserlich allein kopieren wollen und sich dabei immer noch einbilden, dass man in der Regie-Praxis nun doch einmal ihm „überlegen“ sei? Auch die Dekoration dieses ersten Aufzuges verträgt im Bayreuther Sinne meist noch weit mehr Maienfrische und hellgrüne Frühlingsfreudigkeit, während das übliche viele Grünzeug zwischen Münster und Pallas in der Dekoration des zweiten Aktes zum Mindesten entbehrt werden könnte. Bei der Mitteilung des Königs

Digitized by Google

an die Brabanter vom 9jährigen Frieden dürfen sodann die Angeredeten nicht nach altem Opernschlendrian bedeutsames Erstaunen ausdrücken, denn kurz hernach schon heisst's ja: „Zu End' ist nun die Frist...", sie müssen also doch längst schon davon unterrichtet sein. Ortrud darf von Telramund bei der Vorstellung vor dem Könige nicht im Polonaisen-Schritt über die Bühne aufgeführt werden, sondern unter ganz kurzem Vortritt nur eben ausdrucksvoll sich verbeugen; Elsa muss selbst unter der Ankunft des Schwanes noch mit verzückter Gebärde im Gebete vorne (mit dem Rücken gegen den Strom zugekehrt) verharren: sie weiss bestimmt aus ihrem heiligen Mystizismus heraus, dass der Ritter kommen wird — wie sehr muss hier also ein zu frühzeitiger neugieriger Blick die feine Charakteristik dieser Gestalt bei Wagner durchkreuzen! Die Sachsen stossen ihre Schwerter beim Beginn des Gerichtes vor sich in die Erde, die Brabanter strecken sie flach vor sich nieder zu Boden — das ist genau zu beobachten, denn es ist halt der besondere germanische Rechtsbrauch. Beide Teile nehmen die Schwerter von hier ab auch nicht eher wieder auf, als bis das Gottesgericht durch Fällung Friedrichs entschieden ist. In diesem selben Augenblicke aber ziehen dann auch die Kampfzeugen die Absteckspeere wieder aus der Erde und soll auch der König, wie zum Zeichen der Beendigung des Kampfes, seinen Schild wieder selbst von der Eiche herabnehmen. Unsere Herren Regisseure freilich wissen das alles ja weit besser als Jakob Grimm, Richard Wagner selber, oder auch nur Wolfg. Golther, der in der lesenswerten Abhandlung „Lohengrin im Verhältnis zu den mittelalterlichen Kulturzuständen" mit dankenswerter Wissenschaftlichkeit die vollste Übereinstimmung aller dieser dichterischen Vorgänge mit den historisch überlieferten Kulturformen jenes 10. Jahr-

hunderts nachgewiesen hat, in welchem thatsächlich noch die allerletzten, aussterbenden Reste der heidnischen Religionsanschauung vorhanden waren und die ersten, sagenhaften Ansätze zum Gralskultus bereits ruhten. Die Ankunft des Schwanes endlich muss vom Chore noch viel natürlicher und freier, als man es meist zu sehen bekommt, gegeben werden. Bei allem Durcheinandergewoge darf hier die Evolution sich doch nicht nach vorne, der Rampe zu, bewegen, sondern hat im Wesentlichen auf dem Hintergrunde vor sich zu gehen; während hiergegen kurz vorher die Frauen Elsa's, wie hingerissen von einem mächtigen Gefühl, plötzlich zum Gebet nach vorne stürzen und also diesen Vorderraum, zu eindrucksvoller Gestaltung der Szene in ihrem Aufbau, für sich in Anspruch zu nehmen haben. — (Elsa's Belassung auf ihrem Platze, auch während des Gottesgerichtes, will mir übrigens, entgegen der in Bayreuth vertretenen Auffassung, doch als richtiger erscheinen, da sie — wenn auch Königliche Hoheit so zu sagen — doch zur Zeit Angeklagte ist und das Gottesgericht noch nicht in ihrer Sache entschieden hat.)

Wir gehen zum zweiten Akte über, dessen Inszenierung und Regiebehandlung in seiner ersten (nächtlichen) Hälfte, soweit die Pallaslichter rechtzeitig gelöscht werden, meist rückhaltloses Lob gezollt werden kann. Warum nur aber lehnt Elsa bei ihrem Heraustritt auf den Söller so oft nicht ihr Haupt schlicht in die nach oben aufgestützte Hand? — ein Zug, der so anschaulich rührend doch die schwärmerische Stimmung ihrer Natur und die träumerische Poesie der ganzen Szene, auch ohne die obligate Mondscheinbeleuchtung (von der neuerdings korrekter Weise übrigens Abstand genommen wird) bekunden könnte. Dass später der Chor: „In Früh'n versammelt uns der Ruf" kein Liedertafel-Konzert, sondern vielmehr eine Opern-Szene vorstellen

Digitized by Google

soll, versteht sich am Rande. Bezüglich der weiteren Individualisierung der Massen im Sinne eines ernst zu nehmenden „musikalischen Drama's", ihrer entsprechenden Gliederung, Gruppierung und Belebung, ergiebt sich der richtige Gesichtspunkt wohl am ehesten, wenn man zur Bayreuther Inszenierung selber Rich. Batka's dramaturgische Darstellung der ganzen Chor-Handlung in diesem zweiten Akte („Bayr. Bl.", 1895 I. Stück) gewissenhaft zu Rate zieht. Macht doch der Chor in dieser offiziellen Zwiesprache mit dem Heerrufer eine vollinhaltlich dramatische Entwicklung durch, mit welcher der vom ersten zum dritten Akt erfolgte Umschlag in seiner Gesinnung bezüglich der Heeresfolge erst begreiflich wird. Wie naheliegend hier die spontane Ovation zum Fenster hinauf, nachdem man sie erst einmal in Bayreuth gesehen hat; wie öde und leer nun, wenn sie nicht eintritt! Über das zu Bayreuth besonders auffällig veranschaulichte Gemeinwerden des Herolds mit den Mannen mag sich ja immerhin streiten lassen. Aber beim Schlusschor: „Zum Streite säumet nicht!" muss doch mindestens ein künstlerisch belebtes, freudiges Durcheinanderfluten der Menge anheben, und ebenso ist die plastische Gliederung des ganzen Chorauftrittes vom Tagesanbruch an unbedingt wieder der Bayreuther Regie abzusehen. Man denke sich — an einem Kgl. Hoftheater: die Mannen hören, mit dem Rücken gegen das Publikum zu, ganz natürlich, gespannt auf die Kundgebungen des Heerrufers — plötzlich „Ganzes Bataillon Front!" — Evolution bis hart an die Rampe, der Chor scheint auf einmal den „Schützer von Brabant" im Parquet zu suchen (oder meint er damit am Ende gar den Herrn Dirigenten als Retter in der musikalischen Not?), jedenfalls singt er aus der Bühne heraus in den Zuschauerraum hinein gar kräftiglich: „Hoch, der ersehnte Mann!" etc. Auch der ersichtliche Mangel freudiger

Digitized by Google

Gruppenbewegtheit, deren Gliederung Orchester- und Chorsatz zudem genau ausdrücken (nach dem Abgang des Heroldes), könnte hier nur schmerzlich vermisst werden. Und dass die Ritter an diesem Morgen andere Kopfbedeckungen als ihre Helme tragen, sei nebenbei nicht übersehen. Nächstdem aber muss der klare Eintritt des vollen Morgens auf das C-dur der kräftigen Naturtrompeten auch in der Beleuchtung haarscharf erfolgen, und — „was blasen die Trompeten“ mit Notenpapier? so darf man wohl manchmal fragen. Sollten die beiden Turmmänner, ganz abgesehen davon, dass sie ihre Weise nach hinten richten müssten, von woher doch die Antwort kommt, die paar Naturnoten in D wirklich nicht auswendig lernen können? Der ganze Brautzug wiederum soll hinsichtlich der Gangart durchaus in Übereinstimmung mit der im Ganzen ruhig und gemessen zu nehmenden Musik gebracht werden, sozusagen mehr stilisiert erscheinen; auch die vier hübschen Pagen dürfen sich von der allgemeinen Huldigung kaum ausschliessen und mögen mit dem Chore schliesslich auch ihre prächtigen Stimmen vereinigen.

Was aber endlich in diesem Teil den sehr gebräuchlichen, nur scheinbar kleinen und geringfügigen, Strich bei Telramunds Hervortreten aus dem Münster anlangt, so ist er — mit Verlaub zu sagen — wieder einer der allerungeschicktesten, den das Hirn eines Rotstiftbeherrschers je sich ersonnen hat. Ein Genius wie Wagner schreibt natürlich seine Werke nur, damit ein Regisseur an ihm seinen souveränen Geist bekunden kann! Man lese jedoch die bereits berührte Golther'sche Abhandlung („B. Bl.“ 1886, S. 225 ff.) und stehe uns dann gefälligst Rede, ob sich nach jenen Darlegungen von der „Urteilsschelte“ noch etwas Vernünftiges zur Rechtfertigung des Striches vorbringen lässt? Friedrich von Telramund der bereits Geächtete und für vogelfrei

Digitized by Google

Erklärte, kann es nur in der dunklen, einem Jeden noch Schutz verleihenden Kirche wagen, dem Könige und dem Volke persönlich entgegen zu treten; in seiner unmittelbarsten Nähe müssen zudem die vier verschworenen Edlen eifrig sich bemühen, das wütende Volk von ihm abzuwehren und zur Ruhe zu bringen. Anfangs gerät er sogar noch in grosse Gefahr, da seine Worte durch die Ausrufe der Umstehenden erstickt werden. Ein dauernder, tieferer Eindruck seiner Rede auf die Menge — bis zu anhaltender Aufmerksamkeit selbst auf Seiten des Königs, kann ihm daher nur durch den Umstand gelingen, dass er noch ein bisher versäumtes Rechtsmittel zu seinen Gunsten auszuspielen versteht. Er legt nämlich, unter allgemeiner Betroffenheit, gegen den Prozess und sein Ergebnis Verwahrung ein auf Grund des geschehenen Formalfehlers: dass nämlich dem fremden Ritter die Frage nach seiner Herkunft vor dem Gottesgerichte erspart geblieben war — diese schleudert er nun Lohengrin heftig entgegen. Die Begründung dieser altgermanischrechtlich verbürgten „Urteilsschelte" ist es also, was in eben jenem geistreichen Striche steht, wie denn auch immer unsere Herren Theater-Redakteure bei Wagnerschen Werken mit ihrem „Strichnyn" das besondere Missgeschick zu verfolgen pflegt, die unglücklichsten Kürzungen gerade sich zu erspähen. Dass Elsa später ganz links (vom Zuschauer) in der Ecke plötzlich etwas isoliert stehen und hier von dem mittlerweile in grossem Bogen hinter dem aufgeregten Volke herumgeschlichenen Telramund dessen Einflüsterung erhalten muss, sei nur ganz nebenbei hier noch erwähnt; in freier Weise vor aller Augen, wie es so gerne geschieht, macht dergleichen jedenfalls einen allzu unglaubwürdigen Eindruck.

Auch im III. Akte ist bei der „Brautleite" der eigentlichen Idee des Dichterkomponisten meist noch

Digitized by Google

zu wenig aufmerksam nachgegangen worden. Dieses „Treulich geführt“ darf keinesfalls ein schablonöser, begleitender „Opernchor“ mehr sein, sondern es muss in jedem Zuge den Charakter eines höfischen „Hochzeitszeremoniells“ an sich tragen — eines „Tanzspieles“ gleichsam, aus dem sich später die noch heute im Hohenzollernhaus bei Hochzeiten üblichen „Fackeltänze“ entwickelt haben, für die ein Meyerbeer natürlich nur im Geiste des „Effektes“ Sinn haben konnte. Innerhalb dieses Grundcharakters aber muss vor Allem die Thüren- und Zugordnung, mit der feierlichen Umschreitung der acht Frauen, genau beobachtet werden, darf der König nicht nach konventioneller Opernart mit dem Brautpaar derweil verbindliche Sondergespräche führen, und sollen die Pagen ganz zeremoniell, mit leiser Andeutung der vorgeschriebenen Etiquette, das übliche Zeichen zur Wiederaufnahme der Chorstrophe, sowie zum Abzug durch die entgegengesetzten Thüren geben. Weit anschaulicher würde das ganze Bild, weit klarer die Choreographie dieser anmutig-herzlichen Tanzform wahrscheinlich wirken, wenn das grosse Nachtlager, wie in Bayreuth, seine Stelle in der Mitte des Raumes beherzt aufgestellt würde. Vollends geschieht es gegen die ausdrückliche Vorschrift Wagners, wenn Telramund, im Gegensatze zum Chor, nicht durch eine andere, geheime Thür später hereinbricht. — Dass im Schlussteile dieses Aufzuges bei Versammlung des Heerbannes die Hauptleute der einzelnen „Fähnlein“ auf Rossen am Platze erscheinen, entspricht nicht nur Bayreuther Observanz, sondern diese vervollständigt allein erst das historische Charakterbild, das uns der Dichterkomponist in so unendlich feinsinnigen Zügen und markanten Abstufungen vom „deutschen“ König Heinrich, dem Städtegründer, Heeresorganisator, Begründer einer starken Reitermacht, siegreichen Feldherrn etc. an die Hand gegeben. Noch

Digitized by Google

zu beanstanden wäre dagegen aus diesem Teile des III. Aufzuges, wenn der junge Herzog Gottfried nicht die ihm gebührenden Huldigungen des Volkes empfängt. Wenigstens dünkte uns dies immer eine besonders glückliche Regieanweisung, um die allgemeine Aufmerksamkeit von der Abfahrt Lohengrins hier gehörig abzulenken. Elsa ihrerseits braucht dergleichen freilich nicht erst; gebrochen, stumpf und wie selbstvernichtet, sitzt sie am richtigsten ohne Anteilnahme an den Vorgängen, in sich versunken und ihr Antlitz verhüllend, wohl auch während der Erzählung Lohengrins, auf der Bank: — um Alles nur ja kein gespanntes und noch viel weniger ein gelangweiltes Zuhören auf das Geheimnis seiner Herkunft bei ihr, die ja doch schon alles weiss, weil sie das Eine fühlen muss, dass alles, alles für sie verloren ist!

Ja, ja — Bayreuth, „es ist doch kein leerer Wahn, erzeugt im Gehirne der Thoren!“ . . .

Digitized by Google

Die Sage von „Tristan und Isolt“ bei Richard Wagner*)

(1890.)

„Minne ist allenthalben,
nur nicht in der Hölle!“
Wolfram von Eschenbach.

Es sei „jammerschade, wenn ein solch köstliches dichterisches Denkmal nur für langhaarige Altdeutsche vorhanden ist und so prächtige Sachen unter den Stubengelehrten vermodern sollen: man muss es so wiedergebären, wie Gottfried von Strassburg dichten würde, wenn er heutzutage lebte; man muss sie dem Volke schenken!“ So schrieb Karl Immermann — er, der sich selbst an einer Wiederdichtung versuchte, in den dreissiger Jahren über das alte Tristan-Gedicht. Das sollte nun allerdings noch einige Jahrzehnte hindurch lediglich beim „frommen Wunsche“ bleiben. Erst Richard Wagner war es, der dieses schöne, herrliche Werk wieder zum Leben erweckte; er hat uns, hat seinem Volke den uralten Mythos von „Tristan und Isolt“ auf's Neue geschenkt, und mit Recht behauptete erst kürzlich einer unserer jüngeren Gelehrten dieser Wissenschaft, dass sein Werk weit weniger eine „Bearbeitung“ der mittelalterlichen Dichtung als vielmehr eine „Wiedergeburt“ des alten Mythus im Ganzen bedeute.

Zahlreiche Bearbeitungen aber des (von Meister

*) Zum Teil als Vortrag gehalten in Weimar.

Digitized by Google

Gottfried in 30 Gesängen nur als Fragment hinterlassenen) Epos waren seiner gewaltigen „Neudichtung“ — wenn wir so sagen dürfen — bereits vorausgegangen. Schon Hans Sachs hatte die „alte Mär“ dramatisiert, und es ist also doch etwas mehr als nur zeitgemässe Anspielung, wenn der moderne Dichter der „Meistersinger“ (im 3. Akt seines Drama's) den Schusterpoeten zu Evchen sagen lässt:

„Mein Kind, von Tristan und Isolde
Kenn' ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug und wollte
Nichts von Herrn Marke's Glück.“

Auch hat die Sage noch später als weitverbreiteter und vielgelesener Prosa-Roman bis tief in das 16. Jahrhundert hinein ausserordentlich stark gewirkt. Von da ab scheint sie so ziemlich geruht zu haben bis wiederum in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Hier war das Gedicht neuerdings wieder aufgegriffen worden, und es wurde nun mehrmals, zum Teil in rascher Aufeinanderfolge, herausgegeben: von Myller (1813), von Groote (1821), Heinrich von der Hagen (1823), dichterisch bearbeitet von Aug. Wilhelm Schlegel (1811). Auf diese litterarischen Produkte mag Immermann mit seiner gleich eingangs zitierten Apostrophe an die „langhaarigen Altdeutschen und Stubengelehrten“ angespielt haben. Seine eigene (leider nur unvollendete) Tristan-Dichtung, verfasst in 32 Romanzen — das Bedeutendste, was er in lyrischen Formen gedichtet hat — erschien im Jahre 1841. Auch Platen, sein Antipode, hatte sich (dieser bereits um 1826) an einer Neudichtung des alten Stoffes versucht; es blieb aber auch hier gleichfalls nur beim Fragment. Nun folgte im Jahre 1847 Hermann Kurz mit seiner mittlerweile berühmt gewordenen, freien Übertragung des

Digitized by Google

Gottfried'schen Werkes, die der eigentlichen Dichtung eine lange, prosaisch-wissenschaftliche Einleitung über die mythischen Beziehungen vorausschickte und, um das Ganze harmonisch zu Ende zu führen, eine selbstständige Ergänzung des von Gottfried uns überkommenen Rumpfstückes durch Hinzufügung von sechs völlig neuen Gesängen wagte. Eine mehr wortgetreue Übersetzung (in genauer Anlehnung an das mittelhochdeutsche Original) von Carl Simrock liegt aus dem Jahre 1855 vor; ein Jahr später beginnt Wagner mit der Dichtung seiner gewaltigen Tragödie; neuestens (im Jahre 1877) hat Wilh. Hertz in München noch eine freie und durch die Schlussaventiure „Not und Tod“ abermals vervollständigte Übertragung Gottfrieds geliefert, die — nach dem übereinstimmenden Urteile aller Sachverständigen — mit als das Bewundernswerteste auf diesem Gebiete gelten darf. Auch die Episode „Tristan und Ysolde“ aus dem Lustspiel „König Arthur und seine Tafelrunde“ von Aug. Bürk (Leipzig 1834) gehört noch hierher; Carl Philipp Conz' Romanze „Tristans Tod“ (1824) und R. Baumbachs gleichfalls den Tristanstoff behandelndes, indes scherzhaftes Gedicht: „Traurige Folgen des Wassertrinkens“ aus den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ (1882) seien dagegen hier nur ganz beiläufig erwähnt, während es auf der anderen Seite ja wohl als bekannt vorausgesetzt werden darf, dass Ulrich von Türkheim und der ungleich bedeutendere Heinrich von Freiberg das Gottfried'sche Fragment — wiewohl nur sehr unbefriedigend — fortzuführen versuchten, welches (um 1210 entstanden) seinerseits wieder in einer Dichtung Eilharts vom Oberge, eines ritterlichen Lehensmannes Heinrichs des Löwen (um 1175), sowie in den französischen Gedichten von Chréstien de Troyes und namentlich von Thomas seine Vorgänger bezw. seine eigentlichsten Quellen erblickt. —

Digitized by Google

Unter solchen Voraussetzungen ist es denn für uns nicht ganz uninteressant, gleich jetzt zu erfahren, welche Stellung unser Meister in seiner während der Jahre 1856—1858 gereiften, 1859 vollendeten Neu-Schöpfung sowohl dem Gottfried'schen Liebesgedichte als auch diesen (mit Ausnahme der Hertz'schen Übertragung) sämtlich seiner Dramatisierung des Stoffes voraufgegangenen, teils rein litterarischen, teils wirklich dichterischen Bearbeitungen gegenüber einnimmt. An zwei Stellen — nicht zwar direkt auf dieses sein Verhältnis Bezug nehmend, aber doch unzweideutig genug, um Rückschlüsse daraus zuzulassen — lässt er sich des Näheren darüber aus, wovon ich hier des übersichtlicheren Zusammenhangs wegen die der Zeit nach spätere Stelle zuerst anführen möchte. In dem Aufsatz: „Was ist deutsch?“ vom Jahre 1878 schreibt er nämlich:

„In rauhen Wäldern, im langen Winter, am wärmenden Herdfeuer seines hoch in die Lüfte ragenden Burggemaches pflegt der Deutsche lange Zeit Urväter-Erinnerungen, bildet er seine heimischen Göttermythen in unerschöpflich manigfaltige Sagen um. Er wehrt dem zu ihm dringenden Einfluss des Auslandes nicht; er liebt zu wandern und zu schauen; voll der fremden Eindrücke drängt es ihn aber, diese wiederzugeben; er kehrt deshalb in die Heimat zurück, weil er weiss, dass er nur hier verstanden wird: hier am heimischen Herde erzählt er, was er draussen sah und erlebte. Romanische, wälische, französische Sagen und Bücher übersetzt er sich, und während Romanen, Wälsche und Franzosen nichts von ihm wissen, sucht er eifrig sich Kenntniss von ihnen zu verschaffen. Er will aber nicht nur das Fremde als solches, als ein Fremdes anstarren, sondern er will es ‚deutsch‘ verstehen. Er dichtet das fremde Gedicht deutsch nach, um seines Inhaltes innig bewusst zu werden. Er opfert hierbei

von dem Fremden das Zufällige, Äusserliche, ihm Unverständliche, und gleicht diesen Verlust dadurch aus, dass er von seinem eigenen zufälligen, äusserlichen Wesen so viel darein giebt, als nötig ist, den fremden Gegenstand klar und unentstellt zu sehen. Mit diesen natürlichen Bestrebungen nähert er sich in seiner Darstellung der fremdartigen Abenteuer einer Anschauung der reinmenschlichen Motive derselben. So wird von Deutschen ‚Parzival‘ und ‚Tristan‘ wiedergedichtet: während die Originale heute zu Kuriosen von nur litterar-geschichtlicher Bedeutung geworden sind, erkennen wir in den deutschen Nachdichtungen poetische Werke von unvergänglichem Werte.“

Das ist nun schon ein recht willkommener Fingerzeig auch für unsere Betrachtung des Stoffes; die Sache wird indessen noch um Vieles klarer, wenn wir aus dem „Epilogischen Bericht über die Schicksale des ‚Nibelungenringes‘“ (Bd. VI, S. 378 f. der Ges. Schr.) bezügl. der historischen Entstehung seines „Tristan“-Drama's weiterhin Folgendes in Erfahrung bringen:

„Mit dem Entwurfe von ‚Tristan und Isolde‘ war es mir, als entfernte ich mich selbst nicht eigentlich aus dem Kreise der durch meine Nibelungen-Arbeit mir erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen. Der grosse Zusammenhang aller echten Mythen, wie er mir durch meine Studien aufgegangen war, hatte mich namentlich für die wundervollen Variationen hellsichtig gemacht, welche in diesem aufgedeckten Zusammenhange hervortreten. Eine solche trat mir mit entzückender Unverkennbarkeit in dem Verhältnisse Tristans zu Isolde, zusammengehalten mit demjenigen Siegfrieds zu Brünnhilde, entgegen. Wie in den Sprachen durch Lautverschiebung aus dem selben Worte zwei oft ganz verschieden dünkende

Digitized by Google

Worte sich bilden, so waren auch, durch eine ähnliche Verschiebung oder Umstellung der Zeitmotive, aus diesem einen mythischen Verhältnisse zwei anscheinend verschiedenartige Verhältnisse entstanden. Die völlige Gleichheit dieser besteht aber darin, dass Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetze bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, welche diese seine That zu einer unfreien macht, für einen Anderen freit und aus dem hieraus entstehenden Missverhältnisse seinen Untergang findet. Während der Dichter des Siegfried, den grossen Zusammenhang des ganzen Nibelungen-Mythus vor Allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des (mit ihm sich dennoch aufopfernden) Weibes in das Auge fassen konnte, findet der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältnis aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind. Hier ist nur breiter und deutlicher gefasst, was auch dort unverkennbar sich ausspricht: der Tod durch Liebesnot, welche in der einseitig des Verhältnisses sich bewussten Brünnhilde zum Ausdruck gelangt. Was hier nur mit entscheidender Heftigkeit sich äussern konnte, wird dort zu einem unendlich mannigfaltigen Inhalte; und hierin lag für mich der Anreiz, diesen Stoff gerade jetzt auszuführen, nämlich als einen Ergänzungsakt des grossen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungen-Mythus." —

Vorstehendes Exposé ist für uns nun ungemein wertvoll. Was sich aus dem zweifellos durch das Bardentum britischer Kelten in reichster Ausgestaltung auf uns überkommenen Urgedichte an mythischen Grundzügen noch erkennen lässt (die anfängliche Gegnerschaft der beiden Liebenden, der Kampf Tristans mit einem Verwandten Isoldens, die Pflege des Helden durch die zauberkundige Königstochter, die Werbung Tristans um

Digitized by Google

sie selbst für einen Andern, der Liebeszauber, heimliche Verbindung, Verrat und gemeinsamer Tod): das erinnert alles, wie schon H. v. Wolzogen treffend bemerkt hat, wirklich an die Siegfried-Sage (sogar ein Drachenkampf wird Tristan zugeschrieben); nur dass der Zaubertrank, jener Haupt- und Mittelpunkt der Tristan-Sage, bei Siegfried gegen das Ende, in die zweite Sagenhälfte, verlegt erscheint. Siegfried muss ihn trinken, um seine „Isolde“ (Brünnhilde) zu vergessen und sich mit der „Anderen“ (Gutrune-Kriemhild) zu verbinden, woran sich dann bei ihm die Werbung der eigenen Braut für den Andern (Gunther) anschliesst. Doch finden wir auch schon in der ältesten Überlieferung der Tristan-Sage solche Verdoppelung der Person der Geliebten und infolgedessen einen Treubruch des dennoch treu bleibenden Liebenden: Tristan liebt die „blonde“ Isolde, aber er vermählt sich der Isolde „mit den weissen Händen“ und geht, wie Siegfried, in den Händeln der Verwandten der zweiten Geliebten unter. Offenbar ist dieses Doppelspiel in derselben Sage schon in anderer Form durch die Werbung Isoldens für Marke, und zwar einfacher, würdiger, tragischer dargestellt; aber gerade die Zweiheit der Personen weist uns auf den mythischen Grund des Ganzen hin. Schon bei Hermann Kurz — der seinerseits wieder Männer wie von der Hagen, Mone und Müller als Gewährsmänner für seine Auffassung zitiert — findet sich eine Andeutung darüber, dass die aus dem Keltischen stammende Tristan-Heldensage „augenscheinlich mit unserer deutschen Siegfried-Sage verwandt sein müsse“, so dass der gen. Verfasser dort in der Einleitung zu seiner Ausgabe (pag. V) sogar den Ausspruch wagen konnte: „Liesse sich von der einen nachweisen, dass hier eine alte Göttersage sich in der Heldensage verloren, so wäre dies auch zugleich von der anderen gethan.“ Und in der That haben wir es „bei Tristan wie bei Siegfried

Digitized by Google

mit einer heroisch-ritterlichen Umgestaltung eines schlichten Natur-Mythos zu thun. Die Liebe des Helden ist ein mythisches Bild für das Naturverhältnis von Sonne und Erde". Denn, „wo jene Doppelung der Person sich findet, wie eben in der Siegfried-Sage (Brünnhilde-Gutrune) und hier in der Geschichte von den beiden Isolden*), da hat man in den beiden Gestalten der Jungfrau, nach dem nun einmal gewonnenen mythischen Schlüssel für die Sage, die geliebte Erde in ihrer zweifachen Bedeutung als Frühlingserde und als Herbsterde zu fassen. Ist doch auch Gerda eine eisige Wintermaid, ehe sie der Zauber befreit, ganz wie Isolde vor dem Tranke, dessen mythische Bedeutung die des ersten fruchtbaren Gewitterregens danach offenbar sein soll. Aus Winterbanden befreit der stürmisch werbende Lichtgott im Frühling die Erde; aber wenn er, nach Erreichung des höchsten Gipfels seiner Macht und Seligkeit, mit der Sonnenwende sich ihr in ihrem Herbstgewande wieder nähert, verfällt er selbst den winterlichen Gewalten, die er einst besiegt hatte; er freit nun die Erde nicht mehr für sich, sondern für den Winter; die Liebe wird ihm zum Tode." (H. v. Wolzogen.) Schon diese wenigen Andeutungen mögen hinreichen, uns zu zeigen, wie wenig Kurz im Rechte war, seinerzeit so heftig gegen den „Minnetrank" zu eifern, den er „ebenso müssig" wie den Drachenkampf nennt. „Man sieht wohl, dass die Vereinigung der beiden Liebenden auch ohne diese Hexerei zu Stande gekommen wäre", spöttelt er (a. a. O.), und „überflüssig oder gar störend" erscheint ihm seine Einführung in einem modernen Gedichte. Mit dem alten Drachenkampf, wie er in der Tristan-Sage noch anklang, mag er ja wohl Recht

*) Ich möchte hier auch noch auf den interessanten Dualismus Tan-Tris und Tris-Tan hinweisen — der Sonnengott als Tages- und als Nacht-Held.

Digitized by Google

behalten; denn dieser muss uns im Ernste als nebensächlich gelten, je mehr wir in dem Tristan-Gedicht eben einen Ausschnitt aus dem grossen Ur-Mythus erblicken dürfen — einen Ausschnitt, der jetzt nur mehr ganz im Speziellen eben das grosse Liebesthema, für sich herausgegriffen, behandelt und weiter ausgeführt hat. Nicht so aber auch ergeht es uns mit dem Trank-Motive, das — richtig verwendet — vielmehr gerade diese Episode unendlich zu vertiefen berufen war. (Wir werden später noch näher darauf zurückzukommen haben.) Aber auch in dem Kampf mit Morold erkennen wir noch im modernen Gedicht ein Residuum wenigstens des alten mythischen Drachenkampfes der Tristan-Sage, das vom Künstler jedoch mit feinem künstlerischem Instinkte hier gänzlich nur mehr in die Erzählung der Vorgeschichte des Drama's verwiesen ward. Morold war der Oheim Isoldens (nach anderer, neuerer Version ihr Verlobter), und er wird in den alten Gedichten als Riese beschrieben. So finden wir in ihm eine Reminiszenz an das urweltliche Ungetüm (man denke an Drachen, Lindwurm, Monstrum, See-Ungeheuer, Kaliban, Minotaurus u. s. w.), welches die Jungfrau arglistig bewacht oder Menschenzins einfordert, und welches von dem treuen Diener seines Herrn, einem mutigen Ritter — dem Helden „sonder Furcht und Tadel“, kühn erlegt werden muss, um eben das Land von dieser schweren Prüfung zu befreien und die Braut seinem Herrn zu gewinnen. Es ist genau genommen dasselbe Ungetier, wie wir ihm in so vielen alten Mythen und Sagen auch schon des griechischen Altertums nur zu oft begegnen; und es ist gar nicht so nebensächlich, einmal auch darauf zu achten, dass Fafner im „Nibelungenring“ — der doch im „Rheingold“ unter den Göttern Walhalls noch als Riese auftrat — später (wahrscheinlich doch infolge seiner gierigen Unthat an seinem Bruder Fasolt,

Digitized by Google

welche den „Vertierungsprozess“ eigentlich einleitete) — dass dieser Riese später im „Siegfried“, also da, wo die Halbgötter zu menschlichen Helden und selbst der „Gott“ zum „Erdenwanderer“ wird, als Ungeheuer, als der den Hort träg „besitzende“ Lindwurm figuriert, so dass wir also in dieser seiner monströs-animalischen Rückbildung gleichsam den „Riesen sub specie humanitatis“, d. h. unter dem Gesichtswinkel menschlicher Verhältnisse eben als Tier, zu erkennen hätten. Man muss solche Züge bei Wagner etwas mehr beachten und sorgfältiger zusammentragen, um ihm seinen geistigen Organismus nachschaffen zu lernen!

Zum näheren Verständnis dieser tieferen Beziehungen aber, um all das ebensowohl recht zu begreifen, wie gründlich zu würdigen — kurz überhaupt, um nicht mehr länger über die wesentlichsten Voraussetzungen unseres Stoffes im Dunklen zu bleiben, wird es sich empfehlen, nunmehr zu einer Betrachtung der einzelnen wichtigsten Tristan-Bearbeitungen und ihres Verhältnisses zu Wagner überzugehen, namentlich unseres Dichter-Komponisten Stellung zu Gottfried etwas genauer in's Auge zu fassen.*) Wir werden dabei gut thun, weder

---

*) Wobei ich indes nicht verschweigen will, dass neueste gelehrte Forschungen (vgl. Wolfg. Golther: „Tristan und Isolde in der französischen und deutschen Dichtung des Mittelalters“; „Münchener Allg. Zeitung“, Beilage No. 10 des Jahrg. 1890 —), welche in der mittelhochdeutschen Litteratur überhaupt im Wesentlichen nur „Übersetzungslitteratur“ aus dem Französischen erblicken wollen, den Trouvèren Thomas als Denjenigen bezeichnen, durch welchen gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts etwa die „Tristan-Dichtung einen krönenden Abschluss gewann“ und „der Sage diejenige Gestalt gegeben wurde, in welcher ihr unsterbliche Jugendkraft beschieden war“. „Thomas ist ein Meister der Darstellung. Er verfügt über reiche rhetorische Mittel, und seine eigentliche Bedeutung für die Tristan-Sage erkennen wir darin, dass er der Handlung Abrundung gab, den Grundgedanken noch weit mehr als seine Vorgänger in den

zu viel, noch auch zu wenig Anklängen bei Wagner an bereits vorhandene, ältere Vorlagen nachzuspüren. Denn

---

Mittelpunkt stellte.“ Auch den sittlichen Ernst, welcher „das Werk und die Tristan-Sage über die gedankenlosen Vorwürfe der Unmoral und Sinnlichkeit hinaushebe“, weist ihm Golther schon zu; während man Gottfried mit Unrecht lange Zeit eine ziemlich weitgehende Selbständigkeit zugemessen hat, der, seinem grossen Vorbild zwar ebenbürtig, die Absicht seines Vorgängers verstanden und so das französische Gedicht in der deutschen Bearbeitung mit wunderbar geläuterter Reinheit und Grossartigkeit reproduzierte, aber in der stofflichen Behandlung des Ganzen den Ruhm unstreitig jenem Thomas lassen müsse. „Dieser Sachverhalt muss allgemein erkannt werden: gewiss wird die rein ästhetische Betrachtung der Dichtung Gottfrieds die Palme reichen, denn hier ist die denkbar vollendetste Form erreicht; aber die geschichtliche Betrachtung muss feststellen, dass die That des Thomas ungleich grösser war, welcher aus rohem Material sein Kunstwerk schuf, als diejenige Gottfrieds, welcher nur die formellen Vorzüge noch zu erhöhen vermochte.“ Was endlich die Herkunft und die Entstehung der Sage betrifft, so „leitet ihr Inhalt zu der Annahme hin, dass er in der Hauptsache aus einer Mischung von nicht keltischen und keltischen Bestandteilen sich zusammensetzt“, und zwar mit „Vorwiegen der Ersteren“. „Vergleichen wir die Sagendichtung von Tristan und Isolde mit einem nach einheitlichem Plane aufgeführten Bauwerk, die Sagenteile mit den Bausteinen, und suchen dann zu bestimmen, wer ist der Baumeister, so kann die Antwort nur lauten: der Franzose“ . . . „Die Entstehung der Tristan-Sage, welche um 1150 fällt, muss etwa folgendermassen gedacht werden: ein französischer Dichter erfand aus seiner eigenen Phantasie heraus, wie heutzutage ein Romandichter, die Geschichte von Tristan und Isolde, indem er dabei eine Anzahl von bereits vorhandenen Novellen-Stoffen verwendete, die nunmehr in eine ganz neue Umgebung eintraten. Der ästhetische Wert der Dichtung wird desto höher stehen, je mehr es gelang, die einzelnen, verschiedenartigen Teile einer glücklichen einheitlichen Idee unterzuordnen.“ Ein um 1160 verfasster „Tristan“ des fruchtbaren französischen Kunstdichters Chréstien de Troyes ging verloren und scheint von nur geringem Werte gewesen zu sein. Dann folgte Thomas. — So weit Golther. Alles Obige ist also immer nur unter dieser ausdrücklichen Einschränkung zu verstehen.

Digitized by Google

besteht an und für sich kein Zweifel, dass er sich erheblich an bereits Vorhandenes angelehnt und manchen bedeutsamen Zug früherer Quellen mit in sein Gedicht verwoben hat, — ebenso zweifellos hat er doch auch alle diese feinen Züge zu einem völlig neuen, durchaus organischen Ganzen umzuschmelzen verstanden und dazu noch um ein Beträchtliches psychologisch vertieft. Wollen wir denn in der Über- oder Unterschätzung Keines von Beiden hier zu weit gehen! —

Was vor Allem die in Rede stehende Parallele zwischen der Wagner'schen Dichtung und dem Gottfried'schen Epos betrifft, so fällt hier die ganze Vorgeschichte unseres Drama's: der Kampf gegen Morold, die Verwundung Tristans, des Helden Heilung unter dem falschen Namen „Tantris" durch Isoldens Zauberkunst, die Erkennung des Mörders ihres Oheims durch die Schwertscharte, die Brautwerbung Isoldens durch Tristan für König Marke bis zur verhängnisvollen See-Überfahrt auf dem Schiffe — so ziemlich Alles mit dem epischen Bericht genau zusammen. (Ich sage „so ziemlich", denn begreiflicherweise kann der Epiker breit und ausführlich schildern, wo der Dramatiker knapp, zum Teil nur ganz andeutungsweise, auf das Wesentlichste sich zu konzentrieren hat; so z. B. gleich mit Weglassung oder besser: Beschränkung der genaueren Erzählung von dem unglücklichen Geschicke der Eltern Tristans „Riwalin und Blancheflur", die bei Wagner im 3. Akt aus der Klage des siechen Helden über die „alte, ernste Weise", die wohl damals zu seinen Eltern klagend gedrungen sein werde, „da er mich zeugt' und starb, sie sterbend mich gebar" nur mehr leise anklingt.) Und dann stossen wir bei diesen Ähnlichkeiten doch auch auf gar manche feine Unterschiede, die sich bei näherem Besehen freilich nur wieder als der besonderen Organik der Wagner'schen Tristan-Idee entsprungen

Digitized by Google

herausstellen: wie z. B. auf den näheren Umstand, dass Morold der Verlobte Isoldens gewesen, oder auf die Darlegung der Motive, welche Tristan zur Freite der schönen irischen Königsmaid für seinen Ohm Marke bewogen haben, u. dgl. m. Ich will hier also nur noch bemerken, dass auch die Charakteristik der Persönlichkeiten, so namentlich Kurwenals, Brangänens und Isoldens, im Allgemeinen gar wohl übereinstimmt, und fahre gleich fort bei der Erzählung der einzelnen Vorgänge auf der Meerüberfahrt nach Gottfrieds von Strassburg Darstellung. Beim Abschied von Irland wird ein Lied gesungen. Isolde grollt Tristan noch immer persönlich wegen Morolds Tod und lässt's dem Helden, der, die Herrin in ihrem Abschiedsschmerz zu trösten, öfter in die Schiffskemmenate kommt, deutlich merken. „Das ist versühnt“, erwidert Tristan mit Bezugnahme auf seine Werbung für König Marke. So streicht der Kiel bei gutem Wind und schneller Fahrt inzwischen dahin. Als sie eines Tages in einer Bucht anlegen, um ein wenig zu rasten, kommt Tristan, während Alles vom Schiffe an's Land gegangen, wieder zu Isolde und unterhält sich mit ihr über „dies und das“ — wie es heisst — „von ihrer Aller Dingen“. Er verlangt dann zu trinken, und da Brangäne nicht zugegen, bringen Kinder nichtsahnend den von Isoldens Mutter für Marke bereiteten und Brangänen anvertrauten Minnetrank. Die Beiden trinken, — und das Unglück ist natürlich geschehn. Brangäne, wie sie auf das Schiff zurückkommt und das angestiftete Unheil gewahr wird, schreit dazu auch noch: „O weh, Tristan, oh weh, Isot — der Trank ist Euer Beider Tod!“ Unaufhaltsam durchbricht die Liebe der Beiden die bisher streng gezogenen Schranken, und es folgt das süsse Hin und Her dieser Liebe, die „liebe Krankheit“, derweil das Schiff sich Kornwalls Küste immer mehr nähert. Da gilt's nun Rat schaffen, und

Digitized by Google

Isolde kommt auf den Einfall, Brangäne zu bereden, sie in der ersten Nacht bei Marke zu vertreten, denn sie ist „schön und unberührt" — was von Immermann (nebenbei bemerkt) mit einem:

„Doch Treue adelt das Gemüte,
Das Wappen wird den Schimpf bestehn;
Lebt! Lebt als Herren Tristans eigen!
Treu rettet euch in Nacht und Schweigen"...

schlechtweg beschönigt wird. (Allerdings haben wir — auf männlicher Seite — einen ähnlichen Fall ja auch im „Nibelungenlied" schon einmal gehabt.) Kurz danach erst erklärt den Beiden Brangäne, wie ihre Minne so gekommen sei: das Geheimnis des Trankes. Die Magd versteht sich nach einigem Widerstreben dazu, das Vorhaben wird ausgeführt.*) Die beiden Liebenden setzen nun auch nach der Vermählung Marke's mit Isolde ihren geheimen Liebeshandel fort; man wird aufmerksam auf sie, Tristan wird sogar der Zugang zur Kemmenate von Marke selbst freundschaftlich widerraten, um allem üblen Gerede vorzubeugen. Allein Marjodo — der Kammergenosse Tristans — unterhält und schürt den Verdacht beim Könige wider seinen Neffen und sein eigen Weib. So kommt es dazu, dass Marke eines Tages in listiger Absicht mit seinem

---

*) Später wird Isolden diese Mittwisserin doch ein wenig unbequem und sie sucht sich ihrer zu entledigen. Die Magd soll von zwei Schächern im Walde geheim ermordet werden, und sollen diese dann der Herrin zum Zeichen, dass die That vollbracht, ihre Zunge überbringen. Die Beiden fühlen indes ein menschlich Rühren und überbringen Isolde die Zunge eines ihrer Vogelhunde. Es ist ein Zug, der in vielen Märchen und Sagen wiederkehrt, vor Allem aber stark an die Geschichte der hl. Genovefa erinnert. Isolde bereut ihre That, zumal da sie erfährt, dass Brangäne auch im Anblick des Todes nichts verraten habe, — die für treu erkannte Dienerin wird lebend wieder zurückgebracht.

Digitized by Google

Gefolge für mehrere Tage auf die Jagd auszieht, wobei Tristan sich krank meldet und zurückbleibt. Kaum sind der König und seine Mannen hinausgeritten, kommt Brangäne zu Tristan und verabredet mit ihm ein Zeichen, welches dann Isolden immer aufmerksam machen soll, wenn ihm die Stunde zur Zusammenkunft günstig scheine: den Span eines Ölzweiges möge er durch Einritzen ihrer Beider Anfangsbuchstaben T und I auf den beiden Seiten näher kennzeichnen und im Baumgarten dem „Wässerlein“ anvertrauen, das von dem Brunnen niedergeht, der an der Kemmenate fliesst. Dies sei dann des Signal für Isolde, unter dem Schatten des Ölbaumes mit Tristan zusammenzutreffen. So sehen sich die beiden Liebenden denn wieder öfter heimlich an drittem Orte, unter Anderm auch Nachts, während Melot, der Zwerg, verborgen lauert. Kaum war der Zeuge einer solchen Zusammenkunft, als er sogleich zu Marke forteilt und diesen schleunigst herbeiruft: Nachts solle er mit ihm den Ölbaum besteigen. Es geschieht. Tristan erspäht beim Herannahen im Mondschein den Schatten der beiden Lauerer und merkt rechtzeitig die drohende Gefahr. Er hofft, Isolde werde gleich ihm die Schatten wahrnehmen und gar nicht erst herkommen. Da sie dennoch am Platze erscheint, nimmt er ihr gegenüber eine höchst befremdliche Haltung ein; darüber wird nun wieder sie stutzig und bemerkt jetzt auch ihrerseits die Schatten von drei Männern im Grase. Sofort schlägt sie mit Tristan gleichfalls einen kalten, abweisenden Ton an, wie er sich nur erdreisten könne, sie nächtlicherweile in Abwesenheit ihres Gatten zu einer Zwiesprache zu bitten: ihre feindliche Stimmung gegen ihn wegen seiner Schuld an Morold bleibe nun einmal bestehen! Der lauschende König wird getäuscht und ist vollkommen wieder beruhigt. — Ein ander Mal findet Marke an Isoldens Bette Blut, das von Tristan

Digitized by Google

herrührt, der sich durch einen übermässig kühnen Sprung über den von Melot in verräterischer Absicht mit Mehl bestreuten Boden die kaum vernarbte Wunde aufgesprengt hatte. Der König beruft dieserhalb ein Konzil, dieses verhängt ein Gottesgericht: seine Gemahlin soll „das glühende Eisen" empfangen, da sie selbst gelobt hat, die ihr anerdachte Schmach zu tilgen. Jetzt ist Isolde in grosser Not; „mit Fasten und mit Beten" empfiehlt sie sich „dem gnadenreichen Christ, der hilfreich in den Nöten ist". Sie beruft Tristan durch einen Brief nach Carlium, an den Ort, wo sie die Sühne leisten soll; der findet sich im Pilgerkleide mit gefärbtem und entstelltem Gesichte dortselbst ein. Es erfolgt nun wieder eine List, da ihn Isolde auf den ersten Blick sofort von Weitem erkannt hat: der fremde Pilger, der dort am Ufer steht, solle sie durch die Flut von der Brücke an's Ufer tragen — bittet sie; denn sie wolle „sich in diesen Tagen von keinem Ritter lassen tragen". Auf ihren rasch eingeflüsterten Rat strauchelt er, am Lande angekommen, wie von ungefähr und kommt zusammen mit Isolde zu Fall: „sodass er der schönen Königin im Arm und an der Seite lag". Nun kann sie nicht mehr schwören, dass sie ausser Marke nie in eines Mannes Arm gelegen sei. In keines Mannes Armen sei sie je gelegen ausser Marke's und jenes frommen Wallers, was der König ja selbst mit eigenen Augen am Ufer sich ereignen gesehen!

„Da wurde deutlich wohl und klar
Vor allen Augen offenbar:
Dass unsern lieben Herrgott man
Wie einen Ärmel wenden kann!"

— setzt hier der Dichter noch hinzu. —

Ich bin absichtlich in diesem Bericht etwas breit und ausführlich vorgegangen, um dem Leser gleich zu

Digitized by Google

allem Anfang den himmelweiten Abstand jener Gottfried'schen Dichtung vom neuzeitlich Wagner'schen Drama zu verdeutlichen, — ein Unterschied, der gewiss nicht mehr nur auf den allgemeinen Wesensunterschied zwischen epischer und dramatischer Behandlung eines Stoffes zurückzuführen ist, sondern zweifelsohne eben auch einen Wandel der Gesinnung und der Auffassung jener Vorlage gegenüber bedeutet. In diesem Stile geht es nämlich durch das ganze Gottfried'sche Epos hindurch weiter fort, und wir werden daher auch Hans von Wolzogen nur beipflichten können, wenn er das Ganze sehr richtig als eine an „lockerem Stoff überschwellende Dichtung“ charakterisiert und von ihr gelegentlich sagt: „Die Gewalt der Liebe, in Gottfrieds blühenden Versen glänzend gefeiert, löst sich gleichwohl bei ihm in eine bunte Mannigfaltigkeit rein sinnlicher Abenteuer und weltlicher Intriguen auf“, zumal auch die Hauptgestalten, die „trügerisch schlauen Liebenden“ und vor Allem der „stets eifersüchtig wütende und boshaft auflauernde Marke“, doch nicht unsere Herzen dauernd gewinnen können. Schon der soeben erst zitierte Ausfall des mittelalterlichen Dichters auf „unseren lieben Herrgott“, sowie überhaupt die ganze, durchaus überlegene Behandlung alles Religiösen bei Gottfried, ist hier charakteristisch. Und das Alles gewinnt noch an Farbe, wenn wir uns seiner berühmten Polemik gegen den religiösen und sittenreinen Wolfram von Eschenbach in dem Schwertleite-Gesang seines Gedichtes, und ganz im Allgemeinen seines Gegensatzes zu diesem erinnern dazu vielleicht auch noch bedenken, dass ja die Erzählung vom Wartburgkrieg nur eine Sage ist und sich also in der Gestalt des Heinrich von Ofterdingen (der wieder für Wagners Tannhäuser vorbildlich werden sollte) echt sagenhaft gar leichtlich ein spezielles, historisch-persönliches Vorkommnis zwischen den Beiden am Hofe des Land-

Digitized by Google

grafen von Thüringen verdichtet haben konnte, so dass wir unter jenem Sänger entweder Gottfried selbst oder zum Mindesten einen Dichter seiner Schule uns also zu denken hätten. Vergessen wir nur nicht das eine, wohlverbürgte Faktum, dass Gottfried den Wolfram'schen „Parzival" als einen Angriff gegen seine ganze Kunstrichtung auffassen konnte!

Indes auch noch weiterhin werden diese Beziehungen von Bedeutung durch das, was bei Gottfried nach den bereits besprochenen Episoden noch folgt, in Sonderheit durch seine breite Schilderung der wunderbaren, versteckt gelegenen Minnegrotte, nach welcher sich die beiden Liebenden — gemeinsam von dem neuerdings wieder argwöhnisch gewordenen Marke aus seinem Hause vertrieben — aufmachen, und sodann des ungestörten Schäferlebens, dessen sie dortselbst geniessen. Schon eine zweimalige Erwähnung von Artus' Tafelrunde: in dem Sinne, dass die Beiden — im Besitze ihrer selbst — all der Pracht in seinem Saal und eines angeblich besseren Mahles gar leicht vergessen könnten, haben wir hier als eine boshafte Anspielung auf Wolfram'sche Gralsgüter aufzufassen; auch der Umstand, dass die Grotte ausdrücklich als „der Frau Minne geweiht" bezeichnet wird, muss uns auffallen und uns unwillkürlich auf Frau Venus bringen. Und gedenken wir vollends gar noch der linguistischen Bedeutung des Isolden-Namens, welchen ein Sprachkenner wie H. von Wolzogen aus Isa (daher Isenaha, Eisenach) und Holda (= Frau Holla, Huldin; daher Venusberg bei Eisenach) zusammengesetzt erklärt, so rundet sich ja das Bild vor unseren eigenen Augen selbst schon zu einem recht artigen Ganzen ab. So werden wir dann auch, wenn wir späterhin bei Gottfried noch erfahren, dass Tristan — abermals von Isolde getrennt — in fremde Lande gezogen sei, dort mit einer anderen Isolde, Isolde Weisshand mit

Digitized by Google

Namen, sich vermählt, aber unaufhörlich sich nach seiner ersten Isolde und der Minnegrotte zurückgesehnt habe, — werden wir, sage ich, gar nicht übel Lust verspüren, dies wiederum mit Tannhäuser und Elisabeth und mit des ersteren Sehnsucht nach Frau Venus zurück (oder auch umgekehrt!) in Beziehung zu bringen, also darin eine Art Verschiebung und Verdunklung des ursprünglichen Mythus zu vermuthen, wie wir solche früher mit Bezug auf den Siegfried-Mythus an unserem Tristan-Epos bereits nachzuweisen hatten.

Alle diese Dinge erscheinen nun wiederum besonders wichtig im Hinblick auf einen Punkt, der nur zu oft — bei völlig irriger Schlussfolgerung — auf eine Verkennung auch der Wagner'schen Intentionen geführt und somit auch gar leichtlich zu einer voreiligen Verurteilung seines Werkes hingeleitet hat. Hatte man nämlich aus der Litteraturgeschichte einmal vernommen, dass Gottfried in bedenklichen und moralisch höchst zweifelswürdigen Schilderungen des galanten Liebeslebens, des Minnedienstes, in einer Verherrlichung des Ehebruchs und des zu seinem Zwecke inszenierten feingesponnenen Intriguenspieles sich zu ergehen liebe, so glaubte man nun, in dem modernen Drama die „Nachdichtung“ dieses mittelalterlichen Skandalromanes als solchen kurzweg ablehnen zu dürfen; und kein Geringerer als der vielgerühmte Kulturhistoriker H. W. von Riehl in München ward so der klassische Zeuge für eine krasse, geradezu typische Ignoranz unseres modernen „Bildungsphilisters“, da er sich einst (ich glaube in den 60er Jahren) zu dem wenig geschmackvollen Bilde verstieg: es fehle nur noch, dass die beiden Liebenden im 2. Akte bei Wagner aus dem Boskett hervorgezogen würden, um den Skandal fertig zu machen. Es ist wahr, bei den Franzosen dürften wir etwas Derartiges am Ende schon zu gewärtigen haben; bei ihnen sind wir in neuerer

Zeit sogar schon einigermassen daran gewöhnt worden, und es ist dies im Grunde ja nur eine alte, vielbeobachtete Erfahrung. Sagt doch schon Jean Paul 1804 in seiner berühmten „Vorschule der Ästhetik“ einmal: „Daher stieg wohl durch nichts der gesellige Pariser Weltton so sehr, als durch den allgemeinen Ehebruch, welcher jedem Pariser ‚Ehevogt‘ (ein ungelenker, altdeutscher Term!) auf der Schwelle jedes Gesellschaftszimmers seine idealische Liebeszeit zurückgab, worin er um ein weibliches Herz sich müde flatterte. Bei uns flattert nur unverheiratete Jugend; bei ihnen (den Franzosen) aber Ehemänner, Eheweiber, Mitweiber, Wittwen durcheinander — welches schöne allgemeine Gesellen! Und dies giebt ihrer Poesie die Weiberseite, nämlich den Witz, diesen weiblichen Syllogismus“ .... Ja, Herm. Kurz — in der wissenschaftlichen Einleitung zu seiner Tristan-Bearbeitung — geht sogar noch tiefer, indem er das im modernen Sinn „Soziale“ vornehmlich durch die Kelten in die Litteratur eingeführt werden lässt. So sagt er u. A.: „Die Tristan-Sage ist der soziale Roman des Mittelalters, welcher — in seiner letzten und modernsten Gestalt aus Frankreich hervorgegangen — von allen europäischen Völkern mit jener Begierde aufgenommen wurde, mit der man etwas ‚Zeitgemässes‘ zu begrüssen pflegt“ ... und dies ist denn wirklich um so belangreicher, als wir auch in unserer Zeit wieder unseren gallischen Nachbarn ganz speziell den unter dem Kollektivnamen „Sittenstücke, Ehebruchsdramen und Skandalromane“ oder mit dem Prädikat „sensationell, aktuell“ bekannt gewordenen vornehmlichen Anbau dieses litterarischen Gebietes verdanken, — ein Charakterzug, der also bei ihnen wohl schon im Blute stecken muss. Kurz vergleicht daher nicht nur die Tristan-Sage selbst „im guten Sinn“ den „Dichtungen jener hochbegabten Frau, welche in unseren Tagen (d. h. eben

Digitized by Google

in den Tagen von 1847) von Paris aus zündend in die Welt gedrungen sind“, er findet auch in den „übrigen britisch-französischen Epen, wie in dem üppigen Auswuchs, den die beiden späteren Ausführer des Tristan-Gedichtes ausführlich ihren ‚wälschen Quellen‘ entnahmen, dieselben keltischen Grundfehler, durch die sich noch heute die Fabrikate der Nachfolger von George Sand auszeichnen“. Allein damit ist zwar wohl der Geist und der besondere Charakter des höfischen Epos Gottfrieds von Strassburg recht gut erklärt, aber über Wagners moderne Neugestaltung der Sage selbst noch nicht das Geringste ausgesagt. Immerhin möchten auch wir jetzt noch nicht auf diesen Punkt des Näheren eingehen, sondern eben nur zur besseren Kennzeichnung jener Vorarbeiten und Vorstudien wollten wir dies hier einstweilen ausdrücklich vermerkt haben.

Wir wenden uns nunmehr diesen Vorarbeitern und Vorarbeiten insbesondere zu, in dem Grade wenigstens, als sie für unsere Zwecke und Ziele eine solche Berücksichtigung zu verdienen scheinen; wobei ich — um dies gleich hier festzustellen — ausser der bereits mehrfach erwähnten Dichtung Karl Immermanns vornehmlich noch die verdienstliche Neubearbeitung von Herm. Kurz in's Auge fassen will, wohingegen die dichterisch sehr gelungene, wertvolle Übersetzung von W. Hertz als ein erst nach Wagner bekannt gewordenes Produkt für uns weniger oder doch nur ein sekundäres Interesse beanspruchen darf.

Die einzelnen Ausführungen Immermanns können uns dabei natürlich nicht weiter aufhalten; es genügt wohl, wenn ich hier erwähne, dass der Gedankengang auch bei diesem modernen und selbständigen Dichter des Stoffes im Allgemeinen der bereits von Gottfried eingehaltene bleibt. Um so bestimmter unterscheidet er sich freilich in charakteristischen Einzelheiten von

Digitized by Google

der alten, berühmten Vorlage. Vor Allem ist es eine gewisse Neigung (um nicht zu sagen Sucht) des Dichters, sich in allerlei bewusstvollen Anspielungen und Bezugnahmen auf ältere Typen aus der Weltlitteratur zu ergehen, die sich schier unangenehm in unserem Gedichte vordrängt, jedenfalls zu stark sich bei ihm bemerklich macht. Es ist bereits die Reflexion der Romantik, die hier unliebsam nachwirkt. (Wie denn auch Rud. von Gottschall von ihm gar treffend einmal sagt, dass er „viel Kunstverständnis, aber wenig intensive Poesie besessen“ habe, und ihn gar, ungerechter Weise, einen „nüchternen Kopf“ nennt.) Wir erinnern uns — ich habe gleich am Eingang meiner Darlegungen davon gesprochen —, dass Immermann besonderen Wert darauf legte, das alte Gedicht so wiederzudichten, wie es Gottfried, wenn er heute wieder auferstände, uns wohl schenken würde; wir merken nun auch, wie er dies verstanden hatte, bezw. dass er den Kardinalpunkt dieser Frage eigentlich — missverstanden hat. Indem der Dichter sich in Aufsuchung und Herbeizerrung solcher mythischen wie historischen Analogieen gefällt, indem er deutlich die Absicht hindurchblicken lässt, sich mit allen Mitteln durch sein Gedicht in den Zusammenhang der Litteratur und Poesie aller Zeiten einzugliedern, hat sich seine Dichtung als ein Produkt jener durch und durch modernen, bewusstvoll reflektierenden, im schlechten Sinne „sentimentalischen“ (um mit Schiller zu reden) Richtung entpuppt, die von echter Poesie eher ableitet, als in ihre Arme führt. Anspielungen an David und Goliath, Hektor und Achill u. dgl. finden wir so eine reichliche Menge bei ihm; bald erinnert ihn eine Episode an Judith, bald wieder eine Szene an Hamlet; mit der Bereitung des „Liebestranks“ durch die Zauberkünste der Mutter Isoldens in der Mittags-Sonnenglut verknüpft sich ihm der Gedanke an Pans

Mittagsschlaf, mit dem Minnetrunk der beiden Liebenden auf dem Schiffe derjenige an den Wein des hl. Abendmahls, und das klingt dann wieder stark an Schlagwörter aus der Romantik, an eine Verbindung von Wollust und Religion bei Novalis, Werner oder Heinr. von Kleist mit an; die kleine Insel, an welcher sie bei der Meerüberfahrt anlegen und Rast machen (man erwartet bei seiner realistischen Beschreibung der Seekrankheit des Gefolges, der Unterhaltung der Kavaliere und des Geplausches der Hofdamen nur eben noch das moderne „Kohlenfassen“!), wird ihm speziell zur Nonnen-Insel, die beiden Liebenden müssen bei ihm, bevor sie den verhängnisvollen Trunk thun — er nach Jerusalem, d. h. nach einem Kreuzzug, sie „nach engstem Bann von strengen, heiligen Pflichten“ — sich sehnen. Die Ruhe der Meerfahrt hätte dem Helden diese stille Sehnsucht genährt, schildert der Dichter (wie „jetztzeitlich“, wie so gänzlich unnaiv ist das anempfunden!), und Isolde klagt um dieselbe Zeit etwa zu Brangäne:

„Nur Abschied nehm' ich, ernsten nur
Von Meer und Himmel, Licht, Natur,
Weil mich in Zukunft soll'n durchlichten
Der Sonne einzig hohe Pflichten.
Weil mich die Welt und ihre Pracht
Nicht wenden soll durch Tagesgrüsse
Vom Schauen in die heil'ge Nacht,
Darin der Herr wusch niedre Füsse!
Noch einmal blick' ich in den Glanz
Und will dann sein der Dürft'gen ganz,
Der Wunden, Lahmen und Geschwächten
Im engsten Bann von strengsten Rechten.
Die Liebe kenn' ich nicht!“ . . .

Wenn aber irgend etwas, so war doch gerade dies der verfehlte Weg, zum eigentlichen Kern der Dichtung vor-

Digitized by Google

zudringen, das Alte und Fremde daran unserem Bewusstsein wiederzugebären. Es ist ein Neues, aber eigentlich ohne das Alte! Das also kann es nicht wohl sein, was Immermann allenfalls Wagner'n genähert hat. Ein Anderes aber ist es, was uns an dem Gedicht im Hinblick auf Wagners spätere Dichtung zum Mindesten doch sehr beachtenswert dünken muss: eine Menge gleichlautender Worte und Bezeichnungen nämlich, ähnlicher Gedanken und Ausdrücke, die später bei Wagner — von diesem freilich oft in einem ganz anderen Zusammenhang aufgenommen und so recht erst in organische Beziehung, lebendigen Fluss gebracht — wieder auftauchen. Ich will hier nicht davon sprechen, dass man in einzelnen Versen Immermanns, so z. B. „Brangäne schreiend am Boden liegend", oder „im Schiffe wenden sich die Köpfe all gen Kornwall" — einfach nur die Regie-Anordnungen der Bayreuther Bühnendarstellung vor sich zu haben glaubt; nur darauf will ich einstweilen verweisen, dass in der soeben zitierten längeren Strophe Schlagworte wie „heil'ge Nacht", „Tagesgrüsse", „Welt und ihre eitle Pracht" fielen, die — sobald wir nur ernstlich an Wagner's 2. Akt denken — allsogleich in eine sehr interessante Beleuchtung treten müssen. Das geht aber noch viel weiter, und ich will denn versuchen, den Leser mit den hauptsächlichsten dieser Anklänge bekannt zu machen.

Ich greife zunächst noch einige solcher Schlagwörter (wie ich es nannte), d. h. Wörter, die später eben für Wagner noch beziehungsvoll werden sollten, heraus. So wird vom Dichter z. B. einmal (nach dem Genuss des Trankes) von dem „himmlischen Tod" gesprochen, in welchem die Beiden jetzt in ihrer Liebe sich befänden; ein ander Mal von dem „sel'gen Leid", welches sie schon mit solcher Macht durchdrungen habe, „dass sie ein Schauer des Todes kühlte, wenn Eins sich nicht am Andern fühlte"; ein drittes Mal endlich von dem

Digitized by Google

„heil'gen Schweigen" im „Dunkel" der „sternenüberwachten Nacht". „Ihr wonnemüdes Auge blindet", heisst es dann wieder, und von Tristan wird gesagt: „er weint, dass nicht die Leiber ganz geeint". Ich bitte den Leser nur, bei Wagner an Ausdrücke wie den „süssen oder holden Tod", die „heilige, ew'ge Nacht, hehrerhabene Liebesnacht", an die Symbolik von Licht und Dunkel, an „Bricht mein Blick sich wonnerblindet" und an das „So stürben wir, um ungetrennt —" oder „Herz an Herz dir, Mund an Mund" und Ähnliches sich zu erinnern, um zu begreifen, warum ich wohl das alles hier angeführt habe. Wir treffen aber auch noch auf andere Stellen, die uns nicht weniger frappant berühren mögen. „'s ist Nacht ... die Fackeln, herrlichst angefacht, die kommen, ob sie niemand lüde," lautet u. A. eine Stelle gleich zu Anfang des letzten (12.) Gesanges „Kornwall", und wer dächte bei solchem Wortlaut nicht unwillkürlich an den Anfang des zweiten Aktes von Wagner, wenn es sich auch hier bei Immermann — genau genommen — um etwas ganz Anderes, eine Szene auf dem Schiffe nämlich, handelt. „Bleich ward das Meer, der Himmel rot — rein Frühelicht im Osten bot den schönsten Tag", heisst es dann wieder Vers 181—183 desselben Gesanges, und wieder möchte man meinen, es könnte sich nur um das heranbrechende, von Brangäne längst verkündete „Morgenrot" handeln, wenn wir uns nicht doch sofort dabei in's Gedächtnis zurückrufen müssten, dass dort bei Wagner nicht nur nicht vom „schönsten Tag, der seit Beginn der Welt geschienen reiner Minne," die Rede sein kann, sondern vielmehr mit dem Verse: „Der öde Tag — zum letzten Mal!" der Immermann'sche Sinn geradezu in sein Gegenteil gekehrt worden wäre. Auch der Passus von Vers 145 ab bei Immermann ist wichtig, wo des Näheren erzählt wird, wie Tristan Isolden für sein „Lügen" Abbitte geleistet habe, für

Digitized by Google

„Sein Heucheln und sein schlau Verkleiden,
Den Übermut; und sie vergab.
Denn Lügen, sagte sie, sind Leiden“ . . .

— eine Episode, die ja in gewissen Strophen des nächtlichen Zwiegesangs der beiden Liebenden im Wagner'schen Drama ihr vollendetes Seitenstück gefunden, nur dass man hier bei Immermann den Ausdruck „Lügen und Heucheln“ weit weniger gut begreift als später bei Wagner, der ihn doch durch die tiefere philosophische Beziehung des Ganzen (auf Wahrheit und Schein) ausreichend motiviert hat. Endlich findet sich im Immermann'schen „Tristan“ (XI, 875 ff.) auch noch die folgende Schilderung: „Sie sagten nichts. Nur süssen Schalles haucht: Du! bisweilen — das ist Alles — von ihm zu ihr, von ihr an ihn, wenn sie die Lippen dem Kuss entziehn. — Urbestes woll'n sie offenbaren und können sagen nichts als: Du!“ oder (Vers 889 ff.): „Es fasste mich mein liebes Mein, ich fasste, was mir war entwunden, wie könnt' es jemals anders sein und anders wo, als so verbunden? So denken stumm(!) Isold, Tristan, in denen Gegenwart nur rann“ . . ., — und ich brauche hier gewiss nicht erst auf die tiefsinnige Betrachtung Wagners über das „süsse Wörtlein: und“ oder über „unsere Liebe? Tristans Liebe? Dein' und mein', Isolde's Liebe?“ besonders aufmerksam zu machen; wogegen uns denn freilich Immermanns Sprachohnmacht und der Veruch, in der Stummheit der Liebe deren Wesen zu schildern, gegenüber der von der Musik aufgenommenen und auf ihren hohen Wogen getragenen Seelensprache Wagners recht sehr verblasst erscheinen will. „Liebe denkt in süssen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern!“

Von einer absichtsvollen „Entlehnung“ solcher Stellen aus Immermann auf Seiten Wagners kann

Digitized by Google

schon deshalb keine Rede sein, weil ja der moderne Meister der Töne wie der Worte — wie später noch eingehender nachzuweisen sein wird — diese Ideen in seinem Cedichte meist in einem ganz anderen, wie schon erwähnt: oft geradezu entgegengesetzten Sinne verwertet, somit durchaus selbständig und eigenartig neu behandelt hat. Aber interessant und fesselnd sind derartige Anklänge ja doch immerhin! So will ich denn an dieser Stelle nur noch bemerken, dass in dem Immermann'schen Verse: „Denn Gott bewegt die Minn' im Ring“ ein (wenn auch nicht allzu starker) Vorklang an das Wagner'sche „Weltenwerdens Walterin“, und vor der Landung auf Kornwall, in der Aufforderung Isoldens an Tristan: mit ihr „aus den Ketten des Elends“ durch einen mutigen Meersprung in den Tod zu gehen, etwas wie Vorgeschmack auf so manche ähnliche oder doch verwandte Stelle in unserem Musik-Drama vorliegt, — will aber damit das Kapitel Immermann nun auch zu endgültigem Abschluss gebracht haben. Wir wenden uns nunmehr der bereits in Aussicht gestellten Beschäftigung mit Hermann Kurzens versuchter Bearbeitung und Neuergänzung zu.

Auch hier erweist sich die rein poetische Kraft „von des Gedankens Blässe“ nur allzu sehr angekränkelt. Man verkennt nicht den guten Willen und auch nicht das schöne Talent des Verfassers; immer wieder drängt sich aber der moderne „Mensch mit seiner Qual“, der gelehrte Litteraturforscher, dazwischen, und so kann es zu keinem harmonischen Eindruck und schon gar nicht zu einer Wieder- und Neubelebung des alten Sanges kommen. Schon die Art, wie er seine Bearbeitung und Nachdichtung rechtfertigt, seine Berechtigung zu solchem Wagnis mehr nachweist und begründet, als poetisch einführt, wie auch seine Betrachtungen über die verbrauchte Wertlosigkeit des Minnetranks für unsere Tage, zeigt uns den ganzen Reflexions-Jammer der

Digitized by Google

Epigonen-Epoche. Auch fehlen allerhand geistvolle Analogieen und gewagte Paralellen bei ihm ebenso wenig, wie schon bei Immermann; aber wie sie Alle — in Sonderheit unser Hermann Kurz — sich zum Anwalt der beiden Liebenden aufwerfen und den hohlen, prüden Moralpredigern ihrer Zeit entrüstet den Text lesen zu müssen glauben, das ist eben gar zu unterhaltlich. Und trotzdem stossen wir hier, speziell bei dem Genannten, doch schon auf einen Absatz, der uns im Hinblick auf die spätere Umdichtung R. Wagners und deren ethisch-religiösen Gehalt (ich denke hier wieder an den 2. Akt) nicht nur ungemein beziehungsvoll anmutet, sondern auch wie ein heller, plötzlicher Lichtstrahl das bisher so dunkle Gebiet mit einem Male sehr glücklich zu beleuchten scheint. Ich will ihn hier in seinem vollen Wortlaute wiedergeben:

„ . . . Solch ein Paar
Wird nicht geboren mit jedem Jahr,
Und kommt's einmal zur Welt, so ruht
Der Fluch der Welt auf seiner Glut;
So hat's, zum Lohn der alten Schulden,
Sein volles Erdenlos zu dulden.
Denn also hat es Gott bestellt,
Dass er will kämpfen mit seiner Welt:
Er führt durch's Nein der Schranken
Zum Siege seine Gedanken;
Nacht muss er haben, wenn gnadenvoll
Das Licht seiner Augen leuchten soll.
So weckt er auch des Menschen Geist
Mit Leiden und Kämpfen allermeist;
Der wird's nicht los, so lang er lebt,
Grämt sich und zürnt und kämpft und strebt,
Und meint, er müsse sein Ziel erringen,
Der Welt das Heil, den Frieden bringen!"

Dies die Stelle; und schon vorher hatte es geheissen: dass Isolde den Freund, „eh die Welt war und ihr Wesen, auf Himmels-Auen sich erlesen“ und für ihn „froh und frei“ dann „entbrannt in Minne“ sei, „als sie hienieden ihn erkannt“, „die spätere weltgebotene Pflicht verwerfend vor Gottes Angesicht!“ Nicht wahr, das ist auffällig genug — dieser tief pessimistische Zug bei Kurz? Schade nur, dass er erst ein schwacher Oberton eines ganz anderen Grundklanges und nicht schon der spätere Grundton selbst bei diesem ist. So blieb dem Meister der „Töne“ zuletzt vorbehalten, das echte, harmonische Verhältnis in dieser Sache erst wieder herzustellen, und heil uns, dass es ihm gelungen!

Doch dies würde ja bereits vorgreifen; wir bleiben vorerst noch bei Kurz und seinem Gedichte zurück. Bei der ausführlichen Beschreibung der grossartigen Wunderhalle mit der aus einem Karfunkel gebildeten Schale in die Tristan Kaedin führt, wollen wir uns allerdings nicht weiter verhalten. In ihr hat Kurz eigentlich nur eine gleichsam verwässerte, zweite Auflage der Gottfried'schen Minne-Grotte zu geben versucht, die uns mit allen Schwächen einer bewussten, reflektierten Nachbildung berührt, während nebenbei auch das Motiv des Grales, als eines Edelsteines, mit hereinzuspielen scheint. Schon oben haben wir erwähnt, dass ja in Gottfrieds „Minne-Grotte“ ein in's Weltliche übersetzter „Gral“, sozusagen das weltlich-lebensfreudige Glaubensbekenntnis des Dichters im Gegensatz zu dem religiösen „Hinterweltler“-Credo eines Wolfram, vorliegen mochte. Hingegen darf uns bei dem modernen Autor, und zwar im ganz speziellem Hinblick auf den späteren Wagner, der Ausgang des Gedichtes wieder stärker fesseln, von dem wir ja gehört haben, dass Kurz ihn durch Ergänzung des von Gottfried als Fragment hinterlassenen Gedichtes und unter Benutzung bereits

vorhandener späterer Vollendungs-Versuche in sechs Gesängen vollständig neu gedichtet hat. Wir bekommen, indem wir uns diese Gesänge näher betrachten, dabei zugleich eine erwünschte Gelegenheit, auch noch einige — das Ganze erst wesentlich vervollständigende — zum Teil gar nicht unsympathische Züge für R. Wagners 3. Akt zusammenzutragen.

Folgen wir zu diesem Zweck vorerst einmal nur der einfachen Erzählung des Thatbestandes. Tristan, von Isolde dauernd getrennt, zieht umher, hauptsächlich um in Kriegsfahrten und Heereszügen sein Leid zu vergessen. Er glangt auch heim in seine eigene väterliche Burg, später in das Land des Jovelin, der von Feinden bedrängt ist, und dem er just zur rechten Zeit zu Hilfe kommt. Er besiegt nun zwar diese Feinde, erhält aber neues Herzweh, da ihn der Name der Tochter des Jovelin: „Isolde Weisshand", an die früher und annoch Geliebte erinnert. Immer mehr gewinnt er — durch diese Beziehung angezogen — Zuneigung selbst zu dieser Isolde Weisshand, um erst, bereits vermählt mit ihr, in der Brautnacht — zu spät! — einzusehen, dass sein Leben mit Herz und Hand dennoch nur der ersten Isolde verpfändet sei. Beim Herausfallen des ihm von dieser (Isolde I) zur Treue geschenkten Ringes gerät er in tiefes Sinnen über seine Minne und enthält sich von da an der ihm doch angetrauten Gattin. Dann wieder von irgend einer Seite gegen die Feinde des Hauses zu Hilfe gerufen, zieht er abermals zum Kampfe aus und besteht, — aber nicht ohne eine Wunde davon getragen zu haben: er ist in derselben Wunde getroffen worden, die Isolde I schon einmal geheilt hat, die auch Isolde allein nur wieder heilen kann. Nachdem er also wund und siech vom Kampfe wieder heimgekehrt, liegt er schmachtend in seinem Gemach und lässt schliesslich seinen Schwager zu sich kommen, dem er vertraut, wie

Digitized by Google

es sich mit der Heilung verhalte. Er solle doch als Kaufmann nach Irland fahren, Isolden seinen Ring vorzeigen und ihr sagen, er liege sterbenskrank darnieder; das werde ihr gewiss ein Zeichen sein, ihm zu folgen. Isolde Weisshand, seine rechtmässige Gemahlin, hat draussen aber mittlerweile gehorcht und brütet ihrerseits Rache, da sie nun weiss, dass er sie nur betrogen. Der Schwager unternimmt die Reise nach Irland, und die irische Isolde folgt ihm wirklich, indem sie nächtlicherweile auf einem geheimen Pfade aus Marke's Schloss entflieht. Isolde mit den weissen Händen aber, die Tristans steigende Angst um das erwartete Schiff und sein Signal argwöhnisch beobachtet, belauscht auch seine Weisung, dass ein weisses Segel am Schiff — nach Verabredung — Isoldens Kommen, ein schwarzes hingegen ihr Fernbleiben bedeute. Denn Tristan hat sich manchmal in den Hof tragen lassen, um auf's hohe Meer hinauszuspähen, und schickt stündlich Leute auf eine Anhöhe, welche ihm über den Horizont Bescheid geben müssen. (Ich zitiere hier in der Erzählung manches vermengt mit dem letzten Gesange der W. Hertz'schen Neu-Übertragung, „Not und Tod“ betitelt.) Da das Schiff nun in weiter Ferne sich zeigt, meldet sie dem Gatten fälschlich, dass es ein schwarzes Segel trage. Darüber stirbt Tristan — das hat ihm den Todesstoss versetzt. Im Verscheiden noch hofft er: was ihm, dem Lebenden, Isolde versagt habe, das werde sie nun dem Toten nicht mehr weigern können, — „zu ihm zu kommen“! Sein Herz bricht und das seiner herbeieilenden Geliebten über seiner Leiche, da sie gleich beim ersten Hereintreten an den verstörten Gesichtern das geschehene Unglück erkennt:

„Sie kam zum Palas, trat herein:
Da lag er in der Kerze Schein.
Sie sah ihm lang in's Angesicht

Digitized by Google

Und seufzte nicht und weinte nicht.
Sie hielt ihn fest im Arm umfangen
Und küsst' ihm zärtlich Mund und Wangen:
Da ward es Nacht in ihrem Sinn,
Und ohne Klage schwand sie hin.
Er starb vor Sehnsucht, sie vor Gram,
Dass sie zu spät zu Hilfe kam;
In Liebesweh lag Tristan tot,
Im Herzensjammer starb Isot . . ."

so klingt das Ganze bei Hertz aus, während es bei Hermann Kurz wiederum über Tristan lautet:

„Er schlief den Schlaf des Friedens tief,
Entnommen aus des Weltsturms Tosen,
Den schwarzen wie den weissen Losen

(man beachte hier die Anspielung auf das schwarze und das weisse Segel!)

Kein Heil'ger, nein, und auch kein Held;
Kein solcher, der die lechzende Welt
Aus ew'gen Lebensbächen tränkt
Und in ihr Heil sein Ich versenkt;
Vielleicht geboren zum Heldentum
Und um sein Reich getäuscht. — Warum?
Fragt das Verhängnis!" —

Wie so ganz anders diese kalte, nüchterne Reflexion des gelehrten Dichters über seinen Helden, als der warme, hoheitsvolle (wenn auch philosophische) Herzenserguss einer Isolde, des liebenden Weibes, über ihren geliebten „teuersten Holden" bei Wagner! Hier alles und aberalles ohne jeden Rest in die dichterische Anschauung aufgegangen: da ist kein Individuum mehr, das noch zwischen Beide träte, kein Dichter epilogisiert da mehr; nein, die Geliebte selbst spricht das fabula

Digitized by Google

docet, und welches fabula docet! Ich denke, man fühlt mit mir den himmelweiten Abstand von diesem rationalisierten „Verhängnis“ zu Isoldens hocherhabenem „Schwanengesang“, jener zur „Religion gewordenen Liebe und zur Liebe gewordenen Vernunft“ — sieht die ganze, tiefe Kluft, die diese beiden Dichtungen und ihre Anschauungen noch schärfstens von einander trennt.

Das sind nun aber nur die grossen Umrisse en bloc; im Einzelnen treten hier noch gar manche feine, individuelle Züge hinzu, und unter diesen begegnen wir weit eher wieder Verwandtem oder doch Beziehungsreichem. So wird uns z. B. Isolde von Irland, da sie an Tristans Leiche tritt, bei Kurz als „fast übermenschlich hoch und gross in ihrem faltigen Gewand“ beschrieben und später abermals als „gewaltig und hoch“ bezeichnet. Sie stirbt auch nach diesem Dichter: versunken in den unverwandten Anblick des entseelten Geliebten. Von Isolde II ferner wird uns ebenda berichtet: als sie ihre Rivalin, die echte Isolde in ihrer Hoheit, nun also vor sich stehen sah, da „schlich sie still und scheu hinaus; sie konnt’s im eigenen Herzen lesen, dass sie das Kebsweib nur gewesen“, — und das klingt ja merkwürdigerweise ein klein wenig an die bekannte Episode der beiden Rivalinnen aus dem Nibelungenliede sowohl als auch aus Wagners „Nibelungenring“ an. Marke sodann, der darauf hin auch noch hinzukommt, wird von Brangäne über das eigentliche Geheimnis aufgeklärt, bringt die beiden Leichen in demselben Kiele, der sie einst lebend über die blaue See geführt hatte und ihnen zum „Verhängnis“ geworden war, nach Tintajol, bettet sie im Garten unter’m bewussten denkwürdigen Olivenbaum, pflanzt „Rebe und Rose“ auf ihrem Grabe und giebt sich dumpfem Brüten hin, wie viel besser es sich für ihn wohl geschickt hätte, die Beiden zu vereinen und sich an ihnen als an seinen Kindern zu erfreuen, statt

Isolden selbst in seinen alten Tagen noch für sich zum Eheweib zu begehren. Brangäne siecht dahin. „Sie büssten ihre Schuld im Leben. Was blöde Menschenaugen sahn, das war ein Schein, das war ein Wahn. Du aber sahst den wahren Lauf, zu dir stieg nur das Wesen auf" — so ungefähr die letzten Betrachtungen des Gedichtes: ein Abschluss, so nüchtern und trocken, ja nichtssagend, so lange wir uns in den allgemeinen Ausdrucks- und Umgangsformen gleichsam dabei bewegen; und doch wieder von einer so verheissungsvollen Perspektive, sobald wir nur erst das Wort vom „Wesen", den „wahren Lauf" als Laut mit den Ohren der Zukunftsmusik hören und dem „Schein" und „Wahn" mit Wagner'schem Aug und Blick auf den Grund schauen. Und so wären wir denn endlich bei Wagner selbst angelangt. —

Womit Wagner wie mit einem gewaltigen Ruck den ganzen Sagenkreis in eine durchaus andere, ganz und gar eigentümliche Sphäre erhob und womit er nicht nur ein für alle Mal sich von allen früheren Bearbeitern wesentlich unterschied, nein, auch den Stoff in seiner Dichtung zu einem wie neugeschaffenen, völlig neugeborenen Original umgestaltete, — es war, wie jede grosse That in diesem Sinne, das „Ei des Columbus": die Umbildung nämlich des Minne- und Zaubertrankes zu einem Todestrank — ein Moment, das noch immer viel zu wenig beachtet und selbst von den sogen. „Kennern" nicht genugsam gewürdigt wird. Damit ist eben auf einmal aus dem episch-eingeführten Wunder ein dramatisch-psychologisches Motiv von bedeutsamster Kraft und treibender Wirkung gewonnen; damit ist die Schuld der beiden Liebenden erst auf eine wahrhaft tragische Stufe gehoben, dadurch auch der philosophische Kern mit einem Schlage ein total anderer geworden; und das verklärt endlich auch den Ausgang

Digitized by Google

zu so mild-idealer Schöne und Erhabenheit, wie wir es zum ersten Mal in diesem Gedicht gerade bei Wagner finden. Wenn wir unter „Wunder" (mit Wagner) das zu Gunsten des übersichtlichen Verständnisses eines grossen Zusammenhangs von Handlungen zusammengedrängte und auf deren wesentlichen Inhalt nunmehr verdichtete Bild, somit die verständlichste, konzentrierteste Darstellung gerade der Wirklichkeit verstehen,*) so konnte eigentlich auch schon der Liebestrank Gottfrieds nicht mehr unter diesen Wunderbegriff fallen, sondern musste vielmehr bereits als ein rationalisiertes, in's Nüchtern-Verstandesmässige aufgelöstes Wunder gefasst werden, da der Dichter jenen Trank mit dem ganz real-praktischen Durst der beiden Liebenden lediglich als „Zufall" einführen und erklären zu sollen glaubte. Ein Stück Euripides, etwas von dem erkältenden Kritizismus, von der prosaisch-nüchternen Skepsis, die in jenem antiken Dichter an den uralten, gewaltigen und tiefen Mythos herantrat, rüttelte schon in dieser reflektierten Auffassung Gottfrieds an der Überlieferung, und bei den späteren Bearbeitern musste dieser Zug natürlich nur um so schärfer und vernichtender hervortreten; am meisten noch bei Hermann Kurz, der denn auch diesen „Zauber" am liebsten gänzlich aus der Dichtung verbannt haben möchte und — echt modern und reflektiert — sogar im Gedichte selbst mit Ingrimm also sich darüber vernehmen lässt:

„Zu solchem Bild der Leidenschaft
Was braucht's noch Zaubertrankes Kraft?
Den Trank, den Tristan und Isold

*) Vgl. Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" S. 132; Wunder darnach: „Abbreviatur der Erscheinung", deren „der Mythus, als zusammengezogenes Weltbild, nicht entbehren kann".

Digitized by Google

Getrunken, solch ein flüssig Gold,
Ich wähne, trank auch Gottfrieds Mund;
Vom süssen Gift im Herzen wund,
Die brennende Wunde lächelnd
Mit kühlen Scherzen fächelnd,
Drängt er des Minnezaubers Hort,
Den ganzen, in sein Zauberwort
Und wird, verzaubert von Minne,
Ein Zauberer aller Sinne."

Das ist höchstens nur der interessante Versuch einer litterarischen oder psychologischen Erklärung des Minnetranks, das mag am Ende auch geistvoll sein, — poetisch ist es nicht, und die eigenste Aufgabe des modernen Bearbeiters und Neu-Dichters dünkt mir dabei vollends verkannt zu sein. Thatsächlich erst Wagner gelang es, mit genialem, glücklichem Griffe beiden Motiven in Einem gerecht zu werden, über der Verwertung des Todestranks auch des alten Liebestrankes und Liebesmotives, und über den Pflichten des Dramatikers der ewigen Rechte des Wunders nicht zu vergessen. Denn wo anders als just im Reich und Gebiet der Liebe sollte das Wunder nicht auch heute noch „modern" sein können? Dass die beiden Liebenden bei Wagner mit vollem Bewusstsein den Todestrank geschlürft haben, somit ihnen nur dieses Bewusstsein, der Gedanke an den nahen, gewissen, weil bereits getrunkenen Tod — nicht etwa eine physiologische Wallung des Blutes — ihre Zunge und Lippe zum Liebesgeständnisse gelöst haben konnte (es ist dabei von Interesse, wie Isolde — die um das Geheimnis am sichersten weiss, weil sie es ja selbst Brangänen angeordnet — zuerst den Namen „Tristan" haucht): — diese noch heute von so Vielen bestrittene Thatsache erhellt schon aus folgenden vier Stellen unseres Textes bei Wagner zur vollsten Deutlichkeit:

Digitized by Google

„Wohl kenn' ich Irlands Königin
Und ihrer Künste Wunderkraft:
Den Balsam nütz' ich, den sie bot;
Den Becher nehm' ich nun,
Dass ganz ich heut' genese! . . .
Ew'ger Trauer einz'ger Trost,
Vergessens güt'ger Trank, —
Dich trink' ich sonder Wank!“

Es sind Worte Tristans im 1. Akt, unmittelbar bevor er den Becher an den Mund setzt. Dann im 2. Akt:

„In deiner Hand den süssen Tod,
Als ich ihn erkannt, den sie mir bot“ . . .

sagt wieder Tristan zu Isolde und preist ihn, diesen Trank, und „seines Zaubers hehre Kraft“, dass er ihm „durch des Todes Thor, wo er ihm floss, weit und offen erschlossen habe das Wunderreich der Nacht“. So ward der Liebestrank zum Todestrank und blieb doch immer noch der Zaubertrank; und darum hat denn auch schon vorher Isolde Brangänen darüber belehrt:

„Des Todes Werk, nahm ich's vermessen zur Hand,
Frau Minne hat meiner Macht es entwandt:
Die Todgeweihte nahm sie in Pfand,
Fasste das Werk in ihre Hand.“

Endlich im 3. Akt bestätigt Tristan noch einmal (von Isolde):

„Den Gifttrank gab sie mir zu trinken;
Wie ich da hoffte, ganz zu genesen,
Da ward der sehrendste Zauber erlesen,
Dass nie ich sollte sterben,
Mich ew'ger Qual vererben.“

Digitized by Google

Nicht nur wird durch diesen Thatbestand an sich schon die sogenannte „Schuld“ der beiden Liebenden im menschlichen, irdischen Sinn eine mehr und mehr problematische werden, muss doch solche im Anblick des Todes bekannte Liebe, solcher nicht mehr für diese Welt der Erscheinung geschlossene Bund notwendig auch anderen Gesetzen dann unterworfen sein —, sondern auch der Todestrank als solcher wirft weiterhin seine tiefernsten Schatten sowohl auf ihre (wohlgemerkt einmalige) nächtliche Zusammenkunft im 2. Akt, als auch auf Beider Gemüt, wie auf ihre ganze Auffassung der Lage, und ergiebt hier eine völlig neue Anschauung der Dinge, eine thatsächlich wesentliche, ich möchte sagen sittliche Vertiefung des ganzen Stoffes, wie seiner Ausmalung überhaupt, gegenüber dem in dem Gottfried'schen Gedichte stark hervortretenden Intriguenspiel; und zwar eine sittliche Vertiefung, die sich nach anderer Seite hin nur noch vervollständigt, wenn wir zu unserer Beruhigung im Verlaufe desselben Aufzuges noch erfahren, dass Marke aus scheuer, ehrfürchtiger Entsagung Isolde zu berühren niemals gewagt habe.

Nun will ich damit nicht gemeint haben, dass Wagner die Hinweise zu solcher vergeistigter Umdichtung, die Anregungen zu dieser Wendung nicht auch schon in den älteren Vorlagen zum Teil habe vorfinden und empfangen können. Wir werden gleich nachher sehen, welch' unverkennbare Beweise und Anhaltspunkte für eine solche Behauptung in den früheren Gedichten bereits vorliegen. Allein es bleibt doch immer und immer wieder zu betonen, dass — wo sich dort allenfalls die Keime und Anlagen hierzu vorfanden, Wagner der Sache doch erst eigentlich (wie wir sagen) „auf den tiefsten Grund“ geblickt hat. So stossen wir z. B. — um hier wieder den versprochenen Zusammenhängen mit Früherem ein wenig nachzugehen — schon bei Gottfried auf eine

Digitized by Google

Stelle, wo Tristan seinem Schwager, da er ihm sein Verhängnis mit der ersten Isolde entdeckt, erzählt:

> wie sie Beide geschlürft hätten „mit blindem Sinne
> den Todestrank, den Trank der Minne“ —

und es ist das in der That eine gar sehr auffällige Zusammenstellung und Verknüpfung beider Motive in einen Gedanken, die ja immerhin Anstoss gebend bei der Lektüre wirken konnte. Aber jeder fühlt auch sofort, wie abrupt, wie anorganisch selbst diese Ideenverbindung an jener Stelle, mehr nur als gelegentliches Aperçu, noch auftritt. Auf der anderen Seite wieder war freilich der tragische Grundcharakter des Helden selbst doch auch in den älteren Quellen bereits deutlich genug vorgebildet, worunter ich zunächst nicht etwa das auch von unserem Meister an zwei Stellen seines Drama's (im 2. und 3. Aufzuge) gestreifte düstere Verhängnis der Geburt Tristans gemeint haben will, als vielmehr jenen ernsten, tragischen Grundton verstehe, der sich schon an des Helden Namen (indirekt allerdings auch wieder mit seiner Geburt im Zusammenhange!) knüpft und von Gottfried wie seinen späteren Bearbeitern zum Gegenstande sinnvollster Ausdeutungen gemacht wird. So lesen wir u. a. bei Ersterem einmal:

> „Seht, wie traurig es war,
> Da ihn die Mutter gebar;
> Seht, wie früh die Welt ihm Not,
> Des jungen Rückens Bürde, bot;
> Seht, welch' ein traurig Leben
> Ihm zu leben ward gegeben;
> Seht an den traurigen Tod,
> Der alle seine Herzensnot
> Mit einem Ende beschloss,
> Der alles Todes Übergenoss

Digitized by Google

Und aller Trauer Galle war.
Wer jemals diese Märe gar
Vernimmt, erkennt wohl, dass dem Leben
Der Nam' entsprechend ward gegeben:
Er war, so wie er hiess, der Mann,
Und hiess recht, wie er war: Tristan."

(Ich bitte den Leser, an tristis = triste hierbei zu denken!)

„Riwalin schuf Leben im Todesdrang"

wird uns sodann durch Immermann berichtet, während Hermann Kurz in seinem Gedichte diese ganze Idee auf seine Weise paraphrasiert mit den Versen:

„Der Held, den in der Todesnot
Sein Vater zeugte, den im Tod
Gebar der bange Mutterschoss,
Verbreitet um sich ein Todeslos;
Mit tötlich süssem Weh entfacht
Er auch des Sängers Herz und macht
Das Dichten selbst zum Trauerspiel:
Die kleinen brachten es an's Ziel,
Die grossen Sänger starben dran."

Mit gutem Rechte konnte darum auch Simrock von der Gottfried'schen Dichtung in seiner „Einleitung" zu derselben behaupten: „Als ihr (der beiden Liebenden) tragisches Schicksal hatte es der Dichter gleich anfangs hingestellt, als ein Schicksal, dem sie nicht ausweichen konnten, das ihr Leben beherrschte und zu dem Tristan schon durch seine Geburt bestimmt war. Mehrfach bezeichnet der Dichter die Minne als Tristans angeerbtes Leid, das ihn zu töten bestimmt war, wie es ihm auch schon den Namen gab." . . . So Simrock im Jahre 1855, noch vor der Entstehung des Wagner'schen „Tristan"-Drama's! Und, um das Bild nun noch zu vervollständigen, seien jetzt auch die beiden Stellen aus

Digitized by Google

Wagner — deren ich bereits früher Erwähnung gethan — im Wortlaute hier aufgeführt. Die eine findet sich im 2. Akt am Schluss und lautet:

„Dem Land, das Tristan meint,
Der Sonne Licht nicht scheint:
Es ist das dunkel nächt'ge Land,
Daraus die Mutter einst mich sandt',
Als, den im Tode sie empfangen,
Im Tod sie liess zum Licht gelangen.
Was, da sie mich gebar, ihr Liebesberge war,
Das Wunderreich der Nacht . . ."

Die andre steht im 3. Akt und hat diese Fassung:

„Muss ich dich so verstehen,
Du alte, ernste Weise,
Mit deiner Klage Klang?
Durch Abendwehen drang sie bang,
Als einst dem Kind des Vaters Tod verkündet;
Durch Morgengrauen bang und bänger,
Als der Sohn der Mutter Los vernahm.
Da er mich zeugt' und starb,
Sie sterbend mich gebar,
Die alte Weise sehnsuchtsbang
Zu ihnen wohl auch klagend drang,
Die einst mich frug und jetzt mich frägt,
Zu welchem Los erkoren — ich damals wohl geboren?
Zu welchem Los?
Die alte Weise sagt mir's wieder:
Mich sehnen — und sterben,
Sterben — und mich sehnen!
Nein! ach nein! So heisst sie nicht:
Sehnen! Sehnen —
Im Sterben mich zu sehnen,
Vor Sehnsucht nicht zu sterben!"

Digitized by Google

Wer riefe sich dabei nicht zugleich wieder die bekannten rührenden Züge aus dem Leben von Tristans Eltern in's Gedächtnis: „Da Riwalin, da Blancheflur — da Blancheflur, da Riwalin“, wie es heisst, die uns gleich am Anfang als Vorgeschichte des Epos so traulich geschildert werden und die später in der Liebe Tristans und Isoldens ihr so genaues Gegenbild finden sollten:

„So war er sie und sie war er;
Er war für sie und sie für ihn.
Ein Mann ein Weib — ein Weib ein Mann;
Tristan Isot — Isot Tristan.“

Wir wollen hier nur an Wagners „Isolde! Tristan! Tristan! Isolde!“ (im 1. Akt) denken und an sein „Du Isolde, Tristan ich — nicht mehr Tristan, nicht Isolde“ (im 2. Akt), um daran gleich wieder die Fortbildung und den Fortschritt (s. z. s. in's „Ewige“) wahrzunehmen. Aber wir gehen noch weiter und finden bei Immermann als Motto zum Ganzen den Vers über Paolo und Francesca da Rimini aus Dante's „Inferno“ vorangesetzt:

„Amor condusse noi ad una morte.“
(„Die Liebe führte uns zu gleichem Tode.“)

Auch das erinnert uns wieder lebhaft an die Sage, speziell an jenen Zug, wie Tristan (so berichtet sie uns Gottfried) mit besonderer Vorliebe den Refrain vor sich hingesungen habe:

„Isôt ma drüe — Isôt m'amie,
En vus ma mort, en vus ma vie!“ —

Und indem wir diesen Gedankengang jetzt noch mehr ausspinnen, bringt uns dies zuletzt auf die vielerwähnte Stelle aus unserem Gedicht, wo es heisst:

Digitized by Google

„Denn Keines von uns Beiden kann
Zum Sterben kommen, noch zum Leben,
Wird's ihm vom Andern nicht gegeben.“

Isolde sagt's an der Stelle, da sie für immer von Tristan Abschied nimmt, zu ihrem Helden; unmittelbar vorausgegangen waren diesen Worten aber wiederum die Verse:

„Wenn je Isolde und Tristan
Ein Herz und eine Treue waren,
So wird das währen immerdar.
Doch bitt' ich, dass, wohin ihr fahrt,
Ihr euch, mein Glück und Leben, wahrt;
Mein Leben zieht mit euch von hier.
. . . Isold und Tristan,
Ihr und ich, wir Zwei sind immer Beide
Ein Leib in Lieb und Leide.
Ich weiss doch allzuwohl, dass ihr
Von eurem Leben scheidet,
Wenn ihr Isolde meidet;
Denn euer Leben, das bin ich.“

Da sie dann seinem Schiff, welches ihn von dannen trägt, in Wehmut nachblickt, heisst es:

„Wenn damals ihr das Herz nicht brach,
War's nur, weil sie ihn lebend wusste
Und darum selbst noch leben musste.
Denn Leben konnte sie und Sterben
Ohne Tristan nicht erwerben“ . . .,

wozu man hinwiederum halten wolle die Stellen bei Wagner (3. Akt, beim Erwachen Tristans):

„Isolde noch im Reich der Sonne!
Im Tagesschimmer noch Isolde!

Digitized by Google

Welches Sehnen, welches Bangen,
Sie zu sehen, welch' Verlangen!
Sie zu suchen, sie zu sehen,
Sie zu finden, in der einzig
Zu vergehen, zu entschwinden,
Tristan ist vergönnt" . . .

oder später:

„Wusst' ich's nicht? Sagt' ich es nicht?
Dass sie noch lebt, noch Leben mir webt?
Die mir Isolde einzig enthält,
Wie wär' Isolde mir aus der Welt?"

Ein ander Mal wieder lautet die Sache bei Gottfried:

„War doch an ihnen Beiden
Auch nur ein Herz und nur ein Mut;
Ihr Beider Übel, Beider Gut,
Ihr Beider Tod, ihr Beider Leben
Liess Minne sich in Eins verweben!"

Es sind ebenso viele Anläufe und Versuche, der feinen Dialektik des Herzens, wo sich das Leben in der Liebe zum Tod zu verknoten scheint, auf den Grund zu kommen, — sprachlich-psychologische Exkursionen, wie sie weiterhin zur feinsinnigen Synonymik des Wortes „Lameir": aus Ameir (Minnen), amer (bitter) und la mer (das Meer) — man vergesse auch nicht „Des Meeres und der Liebe Wellen"! — führen und sich schliesslich auf ein Wortspiel oder eine Antithese als ihren prägnantesten Ausdruck zuspitzen, wie z. B. den folgenden: „Liebes Leben, leiden Tod — lieben Tod und leides Leben!" Es ist das grosse, tiefe, unerschöpfliche Grundthema Gottfrieds vom „lieben Leide" — dasselbe, das Rich. Wagner bereits früher einmal (in einer seiner Prosaschriften) angeschlagen hatte, wenn er den schönen

Digitized by Google

Stabreim bildete: „Die Liebe bringet Lust und Leid, doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen" — oder dichterisch eingekleidet hat im „Nibelungen-Ring", wenn er sein Waldvöglein im „Siegfried" dem Recken vorsingen lässt:

„Lustig im Lied
sing' ich von Liebe,
wonnig und weh
web' ich mein Lied:
nur Sehnende kennen den Sinn!" . . .

oder auch, wenn er Brünhilde am Schlusse sagen lässt:

„Selig in Lust und Leid
lässt die — Liebe nur sein!"

— ein Thema, welches (harmloser zwar, ich möchte sagen: volkstümlich) auch behandelt ist in jenem artigen Gedichtchen — ich weiss nicht mehr, von wem es herrührt, das da spricht:

„Ob Lieben Leiden ist,
Ob Leiden Lieben ist,
Weiss ich zu sagen nicht!
Aber ich klage nicht;
Lieblich das Leiden ist,
Wenn Leiden Lieben ist" . . .

— ein Thema endlich, welches ganz in ähnlichem Sinne auch entschieden wird in der Uhland'schen Romanze: „Der Castellan von Couci", und zwar hier in der Strophe:

„Aber solch' ein Herz geniessen,
Wendet leichtlich die Gedanken . . .
Ja, ich bin dem Tod geweihet,
Seit mich dieses Herz genähret." —

Digitized by Google

Kurz, es ist und bleibt die ewige Variation des einen Grundthema's, das „Hohe Lied der Liebe", — und es kann auch kein Zweifel sein, die Anlage zu einem solchen war wirklich auch schon in dem alten Gottfried'schen Epos aus dem Zeitalter des Minnesanges in Deutschland, virtualiter wenigstens, dürfen wir sagen — durchaus vorhanden. Das haben auch Andere bereits längst herausgefühlt, indem sie die Dichtung mit analogen klassischen Verherrlichungen derselben Grundidee, wie Pyramus und Thisbe, Hero und Leander, Romeo und Julie in eine Linie rückten; und Gottfried selber in seinem Gedichte, bei Schilderung der berühmten Minnegrotte, zeigt durch Erwähnung weiterer, antiker Beispiele — wie Phillis, Panacee, Biblis und Dido — deutlich, dass er sich solchen Zusammenhangs in der Idee deutlich bewusst gewesen ist, ja, dass er mit voller Absichtlichkeit ein solch hohes und womöglich unvergängliches Lied der Liebe thatsächlich anstimmen wollte.

Vortrefflich charakterisiert Simrock einmal diese tieferen Beziehungen des Stoffes an sich, an der Stelle, wo er u. a. darauf hinweist, „wie alle diese Liebessagen ihren gemeinschaftlichen Grundgedanken gehabt haben": Die Liebe, sagt er, kennt in ihrer Einseitigkeit kein anderes Gesetz mehr als das eigene, das sie zwingt, sich zu vollbringen. Sie ist „des Gesetzes Erfüllung", auch wenn sie mit hundert Gesetzen sich im Widerspruch befinden sollte. Sie überwindet alle Hindernisse, welche die Aussenwelt ihr entgegenstellt, durchbricht jede Schranke der (bloss herkömmlichen) Sitte, um nur ihr Ziel zu erreichen, das ihr allein Gültigkeit hat. — Wie dieser Grundgedanke in Romeo und Julie, der bekanntesten dieser Liebessagen, durchgeführt ist, bedarf keiner Erinnerung; auch hier geschieht es nicht ohne Verletzung wohlbegründeter sittlicher Ansprüche, die

Digitized by Google

aber für die Poesie so wenig, als für die Liebe allgemeine Gültigkeit haben können. Pyramus hinwiederum ist in demselben Irrtum wie Romeo befangen; er hält die Geliebte für tot, weil er ihr zerrissenes, blutiges Gewand findet. Er misst sich selber die Schuld ihres Todes bei und ersticht sich über ihrem Gewand, wie Romeo über Juliens vermeintlicher Leiche das Gift trinkt. Aber Thisbe war so wenig als Julie gestorben; jetzt freilich, da jener Irrtum dem Pyramus, dem Romeo das Leben gekostet, giebt sich auch Thisbe den Tod, stirbt auch Julie vor Schmerz an der Seite des Geliebten. Ein ähnlicher Irrtum wird im Tristan bei Gottfried durch die falsche Nachricht von dem schwarzen Segel erregt und tötet ihn; über seiner entseelten Hülle bricht dann Isolden das Herz. So entweicht dem Leander, der so lange der stürmenden Meerflut widerstanden hatte, die Stärke, als ihm mit Hero's Fackel der Stern der Liebe zu erlöschen schien. Der Selbstmord Hero's, welcher diese Geschichte beschliesst, läuft dann wieder ganz parallel mit demjenigen der Thisbe:

Und mit fliegendem Gewande
Schwingt sie von des Turmes Rande
In die Meerflut sich hinab —

u. s. w. u. s. w.

So ungefähr Simrock in liebevoller Ausführung; und gewiss muss es darnach von um so grösserer Bedeutsamkeit für uns sein, bei Wagner nun allen diesen Einzel-Sagen im Totalgewande gleichsam — in einer Art von gewaltig-genialer Zusammenfassung — zu begegnen. Vor Allem ist es die wiederholte Warnung der beiden Liebenden vor dem heranbrechenden Tage (im 2. Akte), die ein wichtiges Gegenstück zu der betreffenden Szene in „Romeo und Julie“ bildet. Hier (bei Wagner)

Digitized by Google

ist es Brangäne, die Vertraute selber, mit ihrem Gesang von der Warte herab; dort (bei Shakespeare) zuerst die Lerche mit ihrem Triller und erst dann die Amme, die den Frühlichtstreif im Osten künden und vor Gefahren warnen. (Überdies noch weist dieser Gesang Brangänens auf den unter dem Namen „Wächterlied" in der Litteratur bekannt gewordenen, speziell der Minnezeit und ihren geheimen Sorgen und Gefahren seine Ausbildung verdankenden lyrischen Typus zurück.) Nächstdem erinnert in demselben Aufzuge — zu Beginn — die Leuchte Isoldens wiederum an Hero's Fackel, wobei wir dann zugleich nur wieder daran zu denken brauchen, dass dieses Symbol in antik griechischer Auffassung: aufrecht stehend die Fackel des Eros, gesenkt aber seinen Gegenpol, den Tod, bedeutete, — um alsbald der unvergleichlichen Vertiefung auf den Grund zu schauen, welche hier der Vorgang durch Wagner erfahren, und die weiteste, grossartigste Perspektive vor unseren Blicken zugleich sich aufthun zu sehen.

Endlich ist es ein gar feiner, nicht zu übersehender Zug in unserem Drama, dass Wagner den gefallenen Morold nicht etwa nur — wie ältere Überlieferungen berichten — den Oheim, sondern sogar den Verlobten Isoldens sein lässt. Schon von anderer Seite wurde treffend bereits einmal darauf hingewiesen, welche grosse Wichtigkeit und unverkennbare Bedeutung just diese Version für das Ganze habe, insofern ja der Umstand, dass Tristan zum Mörder an der Heldin früherem Verlobten (nicht bloss deren entferntem Verwandten) wurde, ganz gewiss eine nur um so grössere menschlich-gesellschaftliche Schranke zwischen Beiden aufrichten müsse; und es ist dies in Wahrheit die Potenzierung, die Verschärfung einer Idee, welche in den alten klassischen Gedichten von der Macht wahrer Minne nur zu häufig wiederkehrt, besonders aber in dem eigentlich

Digitized by Google

klassischen Muster für diesen tieftragischen Konflikt, in Shakespeare's „Romeo und Julie“, ihren weltvernichtenden und doch wieder weltversöhnenden, mächtigen Ausdruck findet: jener Idee nämlich, dass gerade die eigenen Blutsverwandten der beiden Liebenden mit einander in Hader liegen müssen, um die Kraft und Macht einer über solche Familienzwistigkeiten des Blutes hoch hinausragenden, trotz ihrer bestehenden und beharrenden, aber auch an ihnen dann notwendig zu Grunde gehenden Liebe desto gewaltiger und unerhörter hervortreten zu lassen. Ähnlich hat ja auch Romeo Tybald, den Vetter seiner Julie, im Zweikampfe erst kürzlich getötet. Und eben damit werden wir zugleich noch aufmerksam auf den Fortschritt, welcher in der Sage selbst zu verzeichnen ist, — auf die Entwicklung, welche der alte Grundkern: Trennung zweier für einander bestimmter Herzen durch feindliche Mächte — mittlerweile zurückgelegt hat. Denn während sich die Sage von Pyramus und Thisbe, auch die von Hero und Leander, noch auf einfacheren, mehr äusserlichen Motiven aufgebaut hatte, indem dort die Hemmnisse nur in Gegenständen der toten Welt, in einer trennenden Wand, einem trennenden Meere bestanden, so tritt uns die Sage nun bei Romeo und Julie und Tristan und Isolde wesentlich vergeistigt entgegen: Menschen und ihr unseliger Wahn bilden hier die feindlichen Mächte. Reicher und psychologisch ungleich tiefer gestaltet sich damit die Handlung, aber Alles wird auch in die Sphäre von „Schuld und Sühne“ gerückt. Der Kampf mit den hierbei in's Spiel tretenden Mächten ist nunmehr ein verantwortlicher geworden.

Indes, wie Schiller in seinem Gedicht „Hero und Leander“ es beschreibt:

Die Liebe fand den Weg.
Aus des Labyrinthes Pfaden
Leitet sie mit sich'rem Faden . . .

Digitized by Google

und in Wahrheit ist nun dieses: die Macht und tiefe Wirkung der Minne, der letzte Kern, diese hohe Idee „von der Liebe reinstem Wesen“ gegenüber allem störenden und widerlichen Ungemach auch der eigentliche, letzte Sinn der alten Tristan-Sage (wie schon des Gottfried'schen Gedichtes) gewesen; ein heroisches Pathos der Liebe, dürfen wir es nennen, das dann selbst bei Wagner nur wieder nach- und ausklingt in den edel-hoheitsvollen Worten der Herrin Isolde an die „thör'ge Magd“ (vom 2. Akt):

„Frau Minne kenntest du nicht?
Nicht ihrer Wunder Macht?
Des kühnsten Mutes Königin,
Des Weltenwerdens Walterin;
Leben und Tod sind ihr unterthan,
Die sie webt aus Lust und Leid,
In Liebe wandelnd den Neid!“

Den, ich meine diesen Sinn, haben auch die späteren Bearbeiter und neueren Erklärer des Stoffes nach Gottfried in ihm gesucht, wenn sie sich an seine Neu- oder gar Umdichtung heranwagten. Aber freilich, sie haben ihn thatsächlich wohl mehr gesucht, als schon gefunden. Denn gewissermassen nur der Potenz, der Anlage nach ruhte er in ihr, als eine Möglichkeit, wie ein entwicklungsfähiger Keim; nicht dass er etwa schon vollkommen ausgebildet, in durchaus klarer Ausprägung und gleichsam auf die letzte, höchste Formel gebracht, in ihr bereits vorgelegen hätte. Die Quintessenz war noch nicht gefunden, die jener umfassenden Idee durchaus adäquate Form, welche die tiefste Tragödie menschlichen Lebens mit der tiefsinnigsten Philosophie vereinigen und diese unendlich reiche Welt des Gefühles noch zum Leben der Musik zu steigern vermochte, — sie war trotz aller schon geschehenen Anläufe und bisherigen Versuche

Digitized by Google

noch nicht gewonnen, sondern erst noch zu entdecken. So mussten an dieser Klippe auch wiederum die einzelnen Bearbeiter (mehr oder minder kläglich) scheitern, insoweit sie sich von jener ursprünglichen Vorlage nicht allzu selbständig entfernten, sie nicht mit eigenartigem Geiste und frischem, originalem Gehalte zu durchdringen wussten.

Wir könnten dabei nun füglich stehen bleiben und uns hinfort allein nur mehr Wagner und einer Würdigung seiner besonderen Verdienste zuwenden, wenn uns hier nicht vorher auch einige wenige Stellen aus den bekannteren Schriften der Romantiker beschäftigen müssten, die uns zugleich das Bild des edlen Novalis noch nahe bringen werden. Schon H. Ehrlich zitiert einmal — freilich in durchaus tendenziöser Weise gegen Wagner — mit ganz spezieller Anwendung auf den 2. Akt des Wagner'schen „Tristan“ eine Stelle aus der Schlegel'schen „Lucinde“, die Worte des Julius an Lucinde nämlich (es ist der Form nach schon dort ein Dialog, ein Duett in Prosa):

Julius: „O ewige Sehnsucht! — doch endlich wird des Tages fruchtlos Sehnen, eitles Blenden sinken und erlöschen, und eine grosse Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen“

— und ich möchte diesem Passus, wenn denn schon einmal zitiert werden soll, noch jene andere Stelle aus demselben Roman beifügen, wo es heisst (vgl. Reklam-Ausgabe S. 9): „Ich kann nicht mehr sagen, meine Liebe oder deine Liebe; Beide sind sich gleich und vollkommen Eins, so viel Liebe als Gegenliebe. Es ist Ehe; ewige Einheit und Verbindung unserer Geister, nicht bloss für das, was wir diese oder jene Welt nennen, sondern für die eine, wahre, untheilbare, namenlose, unendliche Welt, für unser ganzes ewiges Sein und Leben.“ Auch bei meiner Lektüre der Tieck'schen „Genoveva“, also wieder einem Hauptwerke der Romantik,

fiel mir die seltene Zusammenstellung von „hochbewusst“ und „nicht bewusst“ in Erinnerung an unseres Meisters „einbewusst — höchste Lust“ und „unbewusst — höchste Lust!“ besonders auf in den Versen:

„Brust an Brust geschmiegt,
In Armen versunken,
Die Augen trunken,
In blühender, voller Lust.
Uns selber hochbewusst —
Und nicht bewusst“ . . .

Weit mehr jedoch als diese, immerhin nur vereinzelt auftretentenden Sätze aus der (überdies mit Recht berüchtigten) „Lucinde“ oder einer „Genoveva“, weit mehr und weit nachhaltiger müssen uns hier Novalis' unvergleichliche „Hymnen an die Nacht“ beschäftigen, in denen sich — wie Hettner treffend bemerkt — „sinniges Aufgehen in dem geheimnisvollen Dunkel der Natur“ mit den „rührendsten Klagetönen bangender Todessehnsucht“ zu einem wunderbar mystischen Tiefsinn vereinigt. Und ich denke dabei noch nicht einmal an jene, von fast allen Litteraturgeschichten übereinstimmend hervorgehobenen Worte: „Eine Verbindung, die auch für den Tod geschlossen ist, ist eine Hochzeit, die uns eine Genossin für die Nacht giebt. Im Tode ist die Liebe am süssesten, für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süsser Mysterien.“ . . . — jenes Parodoxon, das — wie wir gern zugeben wollen — in seiner eigentümlichen Mischung von Religion und Wollust allerdings schon hart an die Grenze des Geniessbaren reichen dürfte und doch wohl kaum auf Wagner und seine Phantasie mehr eingewirkt hat. Ich denke hier zunächst vielmehr an den poetisch-eigenartigen, unergründlich-tiefen Geist, der das Ganze ernst

Digitized by Google

durchweht und der zweifelsohne mit und neben Schopenhauer dem 2. Akte des Wagner'schen „Tristan“ erst den Weg bereitet hat.

Bekanntlich fasste der edle Jüngling, da ihm die Jugendgeliebte starb, den heroischen Entschluss, „ihr nachzusterben“; der Tod, der im natürlichen Lauf der Dinge, kraft der zum Willen gewordenen Sehnsucht, dann erfolgen, in Kurzem erfolgen würde, sollte — so meinte er — „nicht Flucht, nicht Notmittel“, sondern „echte Aufopferung, Beweis seines Gefühls für's Höchste“ sein, sollte die „Menschheit von der Möglichkeit einer solchen Liebe überzeugen“, ihr eine solche „Treue bis in den Tod“ durch das lebendige Beispiel versichern. Und in eben jenen seinen „Hymnen an die Nacht“ führte der Dichter nun diesen „mystischen Entschluss des Sterbens“ wirklich aus. „Abwärts von der Welt des erfreulichen Lichtes wendet er sich zu der heiligen, unaussprechlichen und geheimnisvollen Nacht; sie öffnet in uns die unendlichen Augen, welche — unbedürftig des Lichtes — die Tiefen eines liebenden Gemütes durchschauen. Der irdische Schlaf und die irdische Nacht sind nur der Schatten des wahrhaftigen Schlafes, nur die Dämmerung der Todesnacht. Zu ihrer Verherrlichung rauschen die Schwingen dieser Nachtbegeisterung. Denn wer einmal die krystallene Woge gekostet hat, die in des Hügels dunklem Schosse quillt, wahrlich, der kehrt nicht in das Treiben der Welt mehr zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruhe hauset. Wird doch diese ganze herrliche Welt voll Pracht und Glanz und schöner Ordnung dereinst in der Nacht wieder erlöschen, aus der sie geboren ist, und die sie mütterlich trägt. Dorthin zieht es den Dichter.“ (Vgl. R. Haym: „Die romantische Schule“ — 1870, S. 337 f.; neuerdings,

seit einer gewissen „Novalis-Mode“ auch von Ernst Heilborn herausgegeben.) „Fernab liegt die Welt . . . Wie arm und kindisch dünkt mich das Licht nun, wie erfreut und gesegnet des Tages Abschied! . . . Zehre mit Geisterglut meinen Leib, dass ich luftig mit dir mich vermische und dann ewig die Brautnacht währe!“

Wir glauben Tristan, meinen Schopenhauer und Wagner in Einem zu atmen. Ich bitte jeden, der sich dafür interessiert, einmal den Text des 2. Aufzuges der Wagner'schen Tragödie neben diesen Gedanken des früh verstorbenen Dichterjünglings zu lesen, — und er wird wahrhaft verblüfft sein ob der interessanten und tiefen Beziehungen, die sich daraus ergeben. „Selbst dann bin ich die Welt“ lässt Wagner seinen Tristan bekanntlich u. a. auch sagen. „Da die Nacht“ . . . so erläutert Brandes die romantische Schule . . . „dem Ich die umgebende Welt verbirgt, treibt sie das Ich gleichsam in sich selbst hinein. Das Selbstgefühl und das Nachtgefühl sind daher ein- und dasselbe.“ Halten wir dazu allenfalls auch noch jene Strophe bei Heine:

„Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwühle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert —
Der Tag, der hat mich müd' gemacht!“

— so glauben wir die Summe aller der Anregungen ungefähr gezogen zu haben, die der jüngsten Neuschöpfung des „Tristan“ vorausgegangen waren und für deren Schöpfer wohl mehr oder minder wirksam gewesen sein mochten. Der Reigen hat sich uns damit endgültig geschlossen, die Fülle der Vorausnahmen haben wir als befruchtende Kraft für den modernen Meister kennen gelernt; damit aber sind wir nun auch dem Einblick in das Wesen seiner Dichtung, wie deren wahrem Verständnisse näher und näher gerückt. Nur wenig kann es mehr sein,

Digitized by Google

was uns „zu thun noch übrig bleibt“; und selbst dieses Wenige — wir wollen es im echten, grossen Glauben an das Künstlerisch-Organische nur gleichsam in nuce, nur mehr aus dem Kerne und innersten Centrum eben jenes Organismus heraus zu erfassen suchen.

Der Leser hat mit mir aufmerksam verfolgt, wie viel, unerwartet viel Züge Rich. Wagner (im vulgären Sinne des Wortes) für sein Drama hatte „verwerten“ können. Und doch, wie ist er trotz Allem und bei Alledem noch so eigenartig, so durchaus neu und ursprünglich geblieben — insbesondere in seiner Behandlung des 1. und 2. Aktes, und hier zunächst wieder in der gehaltvollen, psychologischen wie philosophischen, Fundierung des Ganzen, was ihm niemand streitig machen kann, noch jemals ernstlich streitig machen wird! Denn, selbst wenn wir dort auf die Anklänge an Novalis stärkeren Nachdruck verlegen wollten, als dies bei aller auch noch so grossen Verwandschaft der Ideen wohl unbedingt nötig erscheint: Wagner würde dann immer noch das grosse, unvergleichliche Verdienst gebühren, gerade den „Tristan“-Stoff, ohne ihm Gewalt anzuthun, in diese Nachtflut eingetaucht, mit diesen durch und durch dem 19. Jahrhundert angehörenden Anschauungen, mit dem modern-philosophischen Bewusstsein sozusagen ganz und gar durchtränkt zu haben; er würde immer noch derjenige sein, der zum ersten Male jene grossartige Synthese von Tristan-Sage, Schopenhauer'scher Philosophie und Novalis'scher Gemütstiefe zu einem harmonisch-edlen, ungetrübten, von keines Gedankens Blässe mehr angekränkelten Ganzen vollbracht hat.

In den „Bayreuther Blättern (Jahrg. 1890) habe ich einmal — angeregt durch einen Einwand Heinrich Bulthaupts (in dessen bekannter „Dramaturgie der Oper“) — den psychologischen „Entwicklungsgang“, das

Digitized by Google

„Werden der Liebe", ganz besonders am II. Aufzug unseres „Tristan"-Drama's im Einzelnen nachzuweisen unternommen. Da es sehr wohl auch in unseren Rahmen gehört, mag es hier gerne reproduziert sein, zumal es sich gerade da um ein „Hic Rhodus, hic salta!" der gesamten Wagner'schen Kunst zugleich handelt. Bulthaupt nämlich wollte nur „entwicklungslose Länge", „reines lyrisches Verweilen" an dieser Stelle erkennen und behauptete, an dieser „psychologischen Wellenbewegung" die „Bewegung auf ein Handlungsziel hin", welche sie erst „dramatisch" machen würde, zu vermissen, indem er seinerseits diesem „Zustand der gewordenen, ausgebildeten Liebe" bei Wagner das „Werden der Liebe" in Shakespeare's „Romeo und Julie" und Grillparzer's „Hero und Leander" gegenüber zu stellen suchte. Als ob es sich im „Tristan"-Drama (vom Beginn des I. bis zum Abschluss des III. Aktes) wirklich nur um eine fertige und vollendete Liebe handelte! Existiert denn für Bulthaupt lediglich der II. Akt allein? Und sind für ihn die 2. Szene des II. und die 5. des III. Aufzuges in „Romeo und Julie" dann etwa nicht vorhanden? Aber auch schon an jenem II. Aufzuge bei R. Wagner hatte eine verdienstliche Abhandlung Dr. W. Golther's (im „Bayr. Taschenbuch 1886") scharf und deutlich vier besondere Stufen in der „Entwicklung" der Gefühle, der „inneren Seelenvorgänge" bei den beiden Liebenden unterschieden. Erst recht werden wir an der folgenden Darlegung wahrnehmen können, wie selbst noch innerhalb dieser vier Hauptstadien: 1. Licht und Dunkel, 2. Tag und Nacht, 3. Ehre und Liebe, 4. Leben und Tod — und zwar von Absatz zu Absatz, Schritt für Schritt vorrückend, sich noch eine Menge kleinerer Unter- und Übergangsstufen nachweisen lassen, von Rede zu Gegenrede immer wieder ein neues Moment, ein entscheidendes Wort mehr hinzutritt, welches um

Digitized by Google

einen Schritt näher, jenem (von Bulthaupt gesuchten) „Handlungs-Endziele“: nämlich dem von Beiden zuletzt freiwillig und zu gleichen Teilen gewollten Nirwâna — entgegenführt. „Aus dem Dualismus zur Monas, aus dem Scheine zum Wesen, aus dem Sein zur Wahrheit, aus dem Vergänglichen zum Ewigen!“ — das ist so etwa Inhalt und Motto der ganzen grossen Liebesszene, welche eben nicht nur als eine „Episode“, als lyrischer Ruhepunkt in unserem Drama zu fassen ist.

Nachdem der erste dithyrambische Freudenrausch der beiden glücklich Vereinigten über das endlich ermöglichte Wiedersehen sich gelegt hat und auf das laute Entzücken hin einigermassen gleichmässigere Ruhe in den Gemütern wieder eingekehrt ist, beginnt Tristan mit einem Klageruf über die so lange nicht mehr verloschene Leuchte an „Liebchens Haus“ — das Zeichen für seine Wiederkunft! Schon vorher, vor Tristans Ankunft, hatte Isolde der Leuchte eine tiefere symbolische Bedeutung beigelegt, da ihr Entschluss zur That reifte: „Die Leuchte, wär's meines Lebens Licht — lachend sie zu löschen, zag' ich nicht“*) (wobei ich zugleich gegen Heckel zu bemerken habe, dass dieses Motto für die ganze folgende Liebesszene nicht eben nach Bejahung des Lebens, wenn immer auch noch nach „Verzweiflung“ klingt). Jetzt giebt die Erwähnung der Leuchtfackel in Tristans Worten: „Das Licht! Das Licht! O dieses Licht“ (S. 54)**) bereits Gelegenheit, jene mit dem Tageslicht zu verwechseln. Isolde stellt nun in ihrer Antwort diesem „Tag“ „Frau Minne's Macht“ gegenüber (S. 55) und Tristan schreitet sofort weiter zur Vertiefung dieses Gedankens in Ausmalung der durch den Tages-„Schein“ bereiteten „Not“ und

*) Ich erinnere nochmals daran, dass die Griechen in Eros mit der umgekehrten Fackel den Tod sahen!

**) Ich zitiere nach den gesammelten Schriften Band VII.

Digitized by Google

„Pein“, die selbst „in der Nacht dämmernder Pracht“ noch fortwährte, da ihn die Liebste drohend am Hause ausgesteckt habe. „Hegte ihn, der hier am Hause aussen von der Liebsten angebracht ward, aber nicht dereinst Tristan trotzig im eigenen Herzen innen?“ (S. 56) — so fragt Isolde jetzt weiter; war es nicht des Tages „Schein“, der aus Tristan log, nach Irland zu ziehn und Isolde für Marke zu freien? Wir sehen, hier ist mit dem einzigen Wörtlein „log“ mit einem Male auch schon der ganze Gegensatz zwischen Schein und Wesen, Trug und Wahrheit angedeutet: es fehlt nur noch die andere Seite, die Erwähnung des Korrelativs, um ihn zu vollenden. Ja, der Tag war es, der als hehrster Ehren Glanz und Licht Isolden umstrahlend das Auge entzückte, das Herze mir täuschte (S. 56), bekräftigt Tristan daraufhin wieder, und schon finden wir das schlechte Motiv „Ehre“ für Tages-Glanz eingesetzt und die wichtige*) Gegenüberstellung von „Auge“ und „Herz“ hier eingeführt. So wird der Tag dann mit Recht „böse“ genannt in der darauffolgenden Frage Isoldens und mit dem Ausdruck „verraten“ in engste Beziehung gebracht. Das sittliche Moment ist hiermit konstatiert. Tristan erkennt diese Wahrheit auch ganz klar und nennt es bereits „Wahn“, was ihn, den von Ehre und Ruhmesglanz geblendeten, damals befangen gehalten habe (S. 57). Der Tag wird hier bereits als „der Welten-Ehren Tages-Sonne“ und ihre Wonne nunmehr als „eitel“ bezeichnet: dennoch sei sie bis in des Herzens tiefsten Schrein ihm gedrungen und habe

*) Um so bedeutsamer daher auch Tristans Ausruf: „Wie hör' ich das Licht!“ im III. Akt, welcher die letzte höchste Stufe in seiner geistigen Entwicklung zum Nirwâna bezeichnet! — Sehr schön hat übrigens schon Heckel den Gegensatz der Liebe des Auges (bei Marke) und der Liebe des Herzens (bei Tristan und Isolde) hervorgehoben. (S. 12 seiner kl. Tristan-Broschüre.)

Digitized by Google

das Bild, das er in „keuscher Nacht“ dort dunkel verschlossen empfah'n (Isolden nämlich), ihm geweckt. Aber eben diese Sonne trübte ihm dann auch das nur für das „Nacht-Auge empfangene Bild, der Egoismus den Blick, so dass er dem Neid, Eifer, der Missgunst Trotz zu bieten beschloss und „um Ruhm und Ehr' zu wahren“ nach Irland auf die Freite fuhr (S. 58). Der Leser wird auch hier wieder bemerkt haben, wie die Begriffe „keusche (!) Nacht“ und „dunkel“ den hereinbrechenden Gegensatz zu „Licht“ und „Tag“ markieren.*) „Eitler Tagesknecht“ wird darauf hin mit Fug und Recht Tristan von Isolde gescholten: er war unfrei. Denn solcher Tag bringt nur Leiden und unter dem Einfluss dieses Tages, in seinem „falschen Prangen“ und „von seines Gleissens Trug umfangen“ wird Liebe zu Hass und im Herzen, tiefinnen, schmerzt und klafft eine Wunde. Der Geliebte wurde zum Feind und musste ihr als „Verräter“ erscheinen (S. 59). Wir stehen im Zeichen der Liebe, aber der unter dem Tag leidenden Liebe, die nach Erlösung aus „des Trugs geahntem Wahn“ nach der „ew'gen Minne Nacht“ sich nun sehnt, deren Herz „der Täuschung Ende“ im Tode verheisst: „mit mir — dich im Verein wollt' ich dem Tode weih'n.“ Von dem in Liebe leidenden Leben sind wir damit zum erlösenden Tode als einer Sehnsucht fortgeschritten; die Erlösung aus dem Schein zum Wesen und zur Wahrheit ist in Aussicht gestellt. Der Tod löst und heilt: auch nur erkannt, führt er im Busen jene mild erhabene Macht der befreienden Nacht herauf, welche den Tag für immer aus dem Herzen ver-

*) Nach Golther a. a. O. bedeutet schon die indogermanische Wurzel dagh- „brennen“ (und mittelhochdeutsch tac) so viel als „Leben“, so dass also schon das Wort auf diesen herrlichen Ideengang hinwiese — ein Beweis mehr dafür, wie Wagner aus dem Geist der Sprache seine Werke zu schaffen pflegte!

Digitized by Google

scheucht: „mein Tag war da vollbracht.“ Dennoch zagt Isolde, Tristan möchte durch das Missgeschick der Verwechslung der Tränke ihm doch wieder verfallen sein, und es klingt schier wie zweifelndes, banges Fragen aus diesen Worten zu ihm (S. 60); aber der Held preist vielmehr jene Wunderkraft, war es für ihn doch der selbstgewollte Todestrank, den er geschlürft: er verschloss sein Auge dem Licht des Tages und erschloss ihm das „Wonnereich der Nacht“, darin er sonst nur träumend gewacht hatte, zum wahren „Leben“; ungetrübt stand von nun an das Bild Isoldens in (nicht mehr nur vor) ihm, nachtsichtig war sein Auge geworden, Wahres zu schauen! Hier sind — wie jedermann, der dem Gedankengang bisher mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, sofort einleuchten wird — die Worte „Wonnereich“ und „wahr“ von ganz besonderer Bedeutung; man bemerkt, dass sie die Begriffe „Glück“ und „Wahrheit“ wie identische hier einsetzen. Mit dem Worte „Nacht“ verbindet sich hier der Begriff des von Wissen und Wahn unabhängigen, reinen und wahren Gefühls des Herzens. (Heckel.) Allein es rächte sich der Tag wieder an Tristan und seinen Sünden — „denn alle Schuld rächt sich auf Erden“; das, was ihm die dämmernde Nacht (wohlgemerkt: es war noch nicht die tiefste Nacht!) gezeigt, musst’ er wieder an das Tag-Gestirn der Königs-Macht übergeben, um selbst einsam (nicht zweisam — all-ein) in öder Pracht dort zu leben, so klagt hinwiederum Isolde (S. 61). Doch, was ist diese zeitweilige „Trennung“ gegen jene anfängliche, andauernde „Täuschung“? fragt Tristan sie darauf ernst. Aus dem früheren „Lug“ war zwar „Trug“ geworden — jetzt aber waren sie „Nacht-geweihte“: wer fühlte in diesem Worte nicht das Erwachen eines inbrünstig-heiligen Gefühles, ein relgiöses Moment hinzugekommen? „Wer des Todes Nacht liebend erschaut“,

Digitized by Google

hat in der Liebe Nacht einen tiefen Einblick gethan, und „dem sie ihr tief' Geheimnis vertraut“: „in des Tages eitlem Wähnen bleibt ihm ein einzig Sehnen, das Sehnen hin zur heil'gen (!) Nacht, wo ur-ewig, einzig wahr Liebes-Wonne ihm lacht“ — so darf daher Tristan nun auch sagen. Isolde, ganz erfüllt und im innersten Gemüte beruhigt von diesen seinen Worten, küsst Tristan sanft; nunmehr, nach diesem Glaubensbekenntnisse (gleichsam) Tristans, vereinigen sich die Stimmen der Beiden, wie zur Zusammenfassung des bis hierher gemeinsam Erlebten, zu einem wunderherrlichen Zwiegesange — einem grösseren lyrischen Ruhepunkte in unserer Szene. Es ist das erste längere Verweilen ohne weitere Entwicklung — aber ein Verweilen, das Bulthaupt auch den anderen Dramen Wagners gerne erlaubt hat. Sollen wir päpstlicher sein als der Papst? Eine einzige, poetisch-unvergleichliche Apostrophe an die Nacht jener Liebe, die die Kraft hat, von der Welt loszulösen, die im Herzen aufdämmert und Leben schafft, wenn der Blick sich „wonn-erblindet“ bricht — das ist es, was uns hier in einer grossen Paraphrase über alles bisher Beschriebene nochmals vorübergeführt wird. Noch steckt ein Stück „Selbst“ (S. 63) in dieser stillen Nachtschau; noch ist es erst sehnsücht'ger Wunsch, nicht auch schon fester Wille, blosses „Quietiv“ — nicht „Verneinung“; noch ist das entscheidende Wort: „Lass' den Tag dem Tode weichen!“ mit dem bestimmten Entschlusse zu sterben, nicht gefallen — und ihm begegnen wir denn in der darauffolgenden Szene, zu welcher Brangänens „Wart- und Wächterlied“, die vorige gleichsam abschliessend und zum Folgenden weiterführend, übergeleitet hat, indem es — und zwar im Gegensatz zu dem von den Liebenden aus der physischen Nacht nunmehr gewonnenen psychischen Tag — wieder eindringlicher an den physischen Tag und seine Gefahren erinnert. Tristan spricht es, da

Digitized by Google

Isolde, durch jenen Ruf aufgescheucht, sich darum sorgt: „ob der Tag wohl wieder Tristan wecken müsse?“ — und dies giebt nun den Beiden Veranlassung, sich über die tiefsten Fragen in Leben und Tod, über die Probleme „Sein“ und „Nichtsein“, im innigen Gedankenaustausch in's Klare und Reine zu kommen. Hier ist es, wo die Frage: „Was ist Liebe unter dem Zeichen der Ewigkeit?“ vornehmlich zum Austrag kommt; wie ein noch ungelöster Zweifel beunruhigt und beherrscht gerade sie jetzt Isolden's Herz: „kann der Tod die Liebe erreichen?“ (S. 65.) Tristan hört's und stellt (S. 66) der „Liebe“ nun „Leib und Leben“ als vollsten Gegensatz entgegen; wir hören es wie einen Anklang an die heilige Weisheit des Bibelwortes: dass, wer sein Leben verlieret, es erst recht gewinnen werde — aus seinen Worten heraus, wenn er frohgemut bekennt: „So ich der Liebe, der ewig lebenden, Leib und Leben so willig lasse, wie wär' dann des Todes Streichen die Liebe selbst zu erreichen? Stürb' ich ihr, der so gern ich sterbe, wie könnte die Liebe mit mir sterben?“ (S. 66.) Isolde horcht auf, aber sie kann sich damit noch nicht zufrieden geben; „unsere Liebe, heisst sie nicht Tristan und — Isolde?“ entringt sich scheu und bang ihrer beklommenen Brust. Will Tristan etwa allein sterben? Kennt Tristan nicht „das süsse Wörtlein und“ und zerstört dieses am Ende doch der Tod? Der Held giebt eine mehr ausweichende Antwort: „Dem Tode und seiner Macht kann nur verfallen, was Tristan eben verwehrt, Isolden immer zu lieben, ewig nur ihr zu leben“; aber Isolde, immer lebhafter, dringt noch weiter in ihn: „Doch, das selbe Wörtlein ‚und‘ zerstört, wie anders als mit Isolde's eig'nem Leben wär' Tristan der Tod gegeben?“ (S. 67.) Ein neues, philosophisch-sittliches Moment ist jetzt noch hinzugekommen; nunmehr vermag Tristan, der noch bei Beginn dieser Szene: „Lass mich

Digitized by Google

sterben!“ ausgerufen hatte, laut und vernehmlich das zweite Bekenntnis „So starben wir“ u. s. w. zu formulieren; er spricht es zuerst vor, Isolde fällt in freudiger Zustimmung ein — ein neuer lyrischer Ruhepunkt ist damit erreicht. (S. 68.) Wieder singt Brangäne ihren Warnungsruf, diesmal mit der verstärkten Mahnung: „schon entweicht dem Tag die Nacht!“ . . . und da ist es nun Isolde, die den Wunsch ausspricht: „Lass den Tag dem Tode weichen!“ Ja, sie geht noch weiter: „Lass ihm uns weih'n, dem süssen Tod, nachdem uns Minne den rechten Weg zu ihm gewiesen!“ so fordert sie jetzt Tristan auf. (S. 69.) Dieser, noch unschlüssig und zweifelnd, sucht durch Zwischenfragen den letzten Sinn ihrer Worte zu erforschen, ihre wahre Absicht zu ergründen: „Des Tages Dräuen trotzten wir so?“ und „sein dämmernder Schein verscheuchte uns nie mehr?“ Allein Isolde weiss nun, dass er mit ihr in gemeinsamem Liebestode zu sterben bereit ist, sie hat von seinen Lippen das Bekenntnis der ewigen, reinen, heiligen und all-einen Liebe vernommen, ihr hat sich der Begriff dieser Liebe selbst mit einem, ihr Gefühl auch für die Ewigkeit beruhigenden, beseligenden Inhalt erfüllt; so beschliesst sie jetzt fest und sicher, mutig und beherzt: „Ewig währ' uns die Nacht!“ Und hier ist es, wo sich die Stimmen der beiden Liebenden abermals (zum letzten Male) zu jenem erhabenen Liebes-Hymnus auf die Nacht — dem dritten grossen Ritardando in unserer Szene — vereinigen, in welchem sie Alles nochmals im Grossen würdig zusammenfassen und den im Vorausgehenden gewonnenen tiefen, unerschöpflichen Inhalt jenes Begriffes noch einmal im Ganzen sich zu deuten suchen:

„ohne Scheiden, ohne Meiden
traut all-ein, ewig heim,
in ungemess'nen Räumen

Digitized by Google

übersel'ges Träumen.
Du Isolde, Tristan ich,
nicht mehr Tristan, nicht Isolde . . .
endlos ewig, ein-bewusst,
heiss erglühter Brust
höchste Liebes-Lust!" . . .

Schritt für Schritt und Zug für Zug haben wir also verfolgt, wie hier die Entwicklung im Herzen der Beiden als „innere Handlung", als „in Bewegung umgesetztes Gefühl", zudem in stetiger Steigerung, vor sich geht, ein wirklich dramatischer Fortgang aus Rede und Gegenrede sich vor unseren Augen erzeugt; und anstatt von einem „lyrischen Verweilen" liesse sich hier weit richtiger wohl von einer Verflüchtigung der „dramatischen Dialektik" aus der „blossen äusseren Aktion" in das „innerste Zentrum der Welt" zurück: also eher von einer allzu gedanklichen „Entwicklung" sprechen, wenn es — eben nicht der Wille (der ja in jeder That und Handlung deren innersten Kern ausmacht) wäre, dessen Wandlung aus der Bejahung durch den blossen Wunsch nach Vergehen hindurch zur vollen Verneinung hier uns beschrieben, nein: geoffenbart wird. Zuerst Tristan und Isolde, dann Licht und Dunkel, dann Tag und Nacht, darauf Vergängliches und Ewiges, endlich Leben und Tod: nun nicht mehr Tristan und nicht Isolde, sondern das süsse Wörtlein „und" — „unsere Liebe" — „So stürben wir" — All-Einheit! . . . Oder, noch genauer: „Im Dunkel Du — im Lichte ich!" Licht und Dunkel werden zu Symbolen von Tag und Nacht, die Leuchte mit dem Tag identifiziert; mit dem Tag wiederum hängt zusammen: Sonne, an ihr wieder Schein und Glanz. Das wird nun im übertragenen, bildlichen Sinne genommen: der Glanz täuscht und der Schein trügt. So wird der Tag zum falschen, der lügt, zum bösen, der

Digitized by Google

die Sünde gebiert, schuldig werden lässt und Leiden schafft. Er macht unfrei; Wahn, Feindschaft, Hass, Verrat sind seine Begleiter; damit zugleich ist sein Wesen gefasst als das weltliche, eitle, vergängliche. Es ist das äusserlich-irdische Reich des Auges, über welches er sein Szepter schwingt; und dem wird nun in der inneren Herzenswelt sein reines Gegenbild gegenüber gestellt. Sie ist die keusche Nacht, in der Frau Minne's Macht ertagte, wenn der Blick, für den Tag und seinen Schein erblindet, nur erst an das Dunkel sich gewöhnt hat, das Auge nur erst einmal nacht-sichtig geworden; und sie wird alsbald zum himmlischen Wonne-Reich des Erhabenen, Wahren und Ewigen — denn „Liebe ist stärker, denn der Tod“ und offenbart uns das heilige Geheimnis: wie wir im Sterben höheres Leben gewinnen. So aber bedeutet sie — stand der Tag noch unter dem Zeichen der einsamen Trennung, und warf er anfangs noch den Schatten der Täuschung auf der Beiden Glück — nunmehr völlige Einswerdung, und in und mit dieser wieder: Loslösung von der Welt — Welterlösung. So möge denn der Tag dem Tode weichen; Leib und Leben sei freudig dahingegeben um solche Liebe! Denn nun ist sie „unsere“ Liebe, heisst: Tristan „und“ Isolde, — so sterben „wir“, der Liebe nur zu leben und „Keines von uns Beiden kann zum Sterben kommen, noch zum Leben, wird's ihm vom Andern nicht gegeben“ (wie es schon bei Gottfried heisst). Solch' hehres Leben in der Idee trägt aber seine höhere Weihe schon in sich — es ist eine zur Religion gewordene Liebe. Waren wir bisher nur „Nacht-Geweihte“, die aus ihrem Traume durch ein Erdämmern des Tages mit Bangen wieder aufgescheucht werden konnten — so wollen wir nicht verzweifelnd uns in den Tod stürzen, nein, lass' uns ihm nun ganz „weihen“: „ewig“ währ' uns die Nacht, auf dass kein Bangen mehr je uns er-

Digitized by Google

wecke — Du mir, ich Dir „geweiht", Du Isolde, Tristan ich, und doch nicht mehr Isolde, nicht mehr Tristan: all-ein, ein-bewusst! — Unsere Aufgabe ist damit gelöst. (Die Aufgabe einer weiteren, bereits ausser unserem Zweck liegenden, Untersuchung wäre es allenfalls noch, der geistigen Entwicklung nachzugehen, welche das Drama, und in ihm Isolde, fernerhin noch zurückzulegen hat, um aus diesem „ein-bewusst: heiss erglühter Brust höchste Liebes-Lust" zum „unbewusst — höchste Lust" in Isoldens Schwanengesang am Schlusse des III. Aktes zu gelangen, was ich hier nur anmerke, um der Behauptung vorzubeugen, als ob dieses letzte Resultat in jenem hehren Nachtgesang der beiden Liebenden im II. Akt gleichsam schon vorweggenommen sei und also auch von hier bis zum Ende des Drama's eigentlich keine psychische „Entwicklung" mehr vor sich gehe.)

Nur über den tieferen Sinn und die letzte, wenn ich so sagen darf: esoterische Bedeutung eben dieses im keuschen Nachtbereich heiligster, intimster Liebe sich abspielenden Aufzuges möchte ich hier noch einige wenige Worte mir erlauben, welche uns zugleich ganz wie von selbst zum gesuchten Ausgangspunkt unserer langwierigen Betrachtungen führen werden.

Ich kenne ein Gedicht, das hat einen mir unbekannten Anonymus zum Verfasser, dabei die Schilderung und Ausdeutung einer zauberisch berückenden, mild umfangenden Sommernacht-Stimmung zum Gegenstand, und es endet mit dem bangen Zweifel oder der tiefsinnig der Natur abgelauschten — Alternative, möcht' ich das eigentlich schon nennen:

(Alles still — nur süsse Düfte
Steigen auf vom Blumenbeet;)
Zaubrisch locken alle Lüfte:
Sünde! oder still Gebet!

Digitized by Google

Es klingt wie eine bange Frage, und man wird begreifen, wie ich nun eben hier beim „Tristan“ auf dieses Gedicht geraten kann. Auch im „Tannhäuser“ (3. Akt) war sie schon einmal aufgeworfen, diese Frage; dort aber, in der Umwandlung und sinnvollen Umdeutung der verzehrenden Venus-Flamme zum mildstrahlenden, klaren und gereinigten Lichte des keuschen Abendsternes („Venus“!) durch den edlen Wolfram von Eschenbach, nicht im Sinne der „schönen Sünde“, sondern vielmehr des „stillen Gebetes“ entschieden worden. Wir werden uns auch hier nicht lange erst zu bedenken haben, um zu wissen, wie wir dieses „Entweder — Oder“ (wenn es denn schon einmal zur Anwendung kommen soll) im Hinblick auf den 2. Akt unserer „Tristan“-Tragödie zu entscheiden haben.

Hat man nun aber vollends, mit gutem Rechte, Richard Wagner den berufenen und wahren „Erben Beethoven's“ genannt, so liesse sich — vielleicht mit noch ungleich mehr Berechtigung (so kühn dies auch klingen mag) — nun auch von ihm sagen, dass der „Tristan“ insbesondere (geistig, nicht nur musikalisch besehen) als die Fortsetzung eines Beethoven'schen Zuges, als weiterer Ausbau eines ganz speziellen Stückes der 9. Symphonie (und zwar aus deren viertem und letztem Satze) aufzufassen sei, jener Versstrophe nämlich:

„Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!“ —

Ich sage wohlweislich: Beethoven, nicht Schiller, obzwar ja diese Verse ursprünglich von Letzterem herrühren und vom Komponisten seiner bekannten „Ode an die Freude“ nur entnommen wurden. Denn, wie Beethoven in seiner eigenartigen Auswahl und der Zu-

Digitized by Google

sammenstellung des bei Schiller noch viel weiter ausgeführten Textes schon eine ganz bestimmte und höchst individuelle Geistesrichtung bekundete, so hat er ohne Zweifel auch durch jene seine geistige Grossthat: dass er nämlich diesen Gedanken mit der allvereinenden Kraft der Musik in metaphysischen Zusammenhang brachte und so gleichsam erst dem Dichterwort in seinen Tönen die Zunge löste, für alle Zeiten sich ein Anrecht darauf erworben, als geistiger Urheber dieser „Idee des 19. Jahrhunderts" unserem Schiller unmittelbar an die Seite gerückt zu werden. (Überdies hat er ja ganz dieselben Verse auch in seinem „Fidelio", dem „Hohen Lied der Gattenliebe", als die Haupt- und Grund-Idee gleichsam des ganzen Drama's, absichtsvoll genug in den Vordergrund gestellt.)

Richard Wagner hat nun — so meine ich — auf Beethoven fortbauend und sein Evangelium der allgemeinen Menschenliebe weiter ausdeutend, jene „Spezial-Idee" gleichsam für sich herausgegriffen und sie in seinem „Tristan", entgegen der dort von Beethoven gefeierten Aufhebung aller Schranken des Ich in der Allverbrüderung der Menschheit, und zwar in geistiger Anlehnung an seinen grossen philosophischen Lehrmeister, als eine Verkündigung jenes völligen Aufgehens des Individuums in nur einem ergänzenden menschlichen Individuum: des „Einen" im „Andern", zum geistigen Vorwurf und typischen Inhalte seines Drama's gemacht. Denn dass hier nichts mehr rein sinnlich, nichts nur mehr weltlich und irdisch, alles vielmehr ganz intim, innerlichst, geistigst, aufzufassen sei — das brauche ich dem aufmerksamen Leser des Textes zum 2. Aufzuge nach allem Vorausgegangenen wohl nicht mehr zu versichern.*)

---

*) Wenigstens kann ich nicht wohl glauben, dass meine Leser ohne Weiteres eine einzige und zugleich letzte Braut-

Digitized by Google

Diesen einen, so entscheidenden Zug hat Schopenhauer in seinem System dereinst gänzlich übersehen, solche Möglichkeit der Erlösung vollkommen zu berücksichtigen vergessen, sah er doch nur immer „Frau Venus“, nie aber auch die „heilige Elisabeth“ im Weibe; und man darf somit wohl behaupten, dass Wagner in seinem „Tristan“, ebenso wie einen Gottfried von Strassburg und dessen mannigfache Bearbeiter, so auch Schopenhauer und vor Allem Beethoven entsprechend fortgesetzt habe. Aber auch noch die Verse aus der Mozart'schen „Zauberflöte“:

„Wir wandeln durch der Töne Macht
Froh durch des Todes düstre Nacht!“

scheinen zu einer Art von Leitwort für unsere „Tristan“-Schöpfung geworden zu sein! Und wie dieses Beides nun wiederum zu verstehen ist, wird sofort aus nachstehenden Darlegungen klar hervorgehen.

In die philosophisch-metaphysische Terminologie Schopenhauer's übersetzt, würde das alles nämlich ungefähr so lauten müssen: Einstens war eine Ur-Einheit, die entzweite sich in Geschlechter und ward dadurch als „Welt“ zur schlechten Vielheit, die den Zwiespalt schon in sich trägt, aber nun unablässig strebt, in „Liebe“ All-Einheit (eine höhere Stufe, als die ursprünglich leere Einheit) zu werden. Es ist die tiefere Weisheit des alten: „Zwei Seelen und ein Gedanke — zwei Herzen und ein Schlag“; der tiefere, sozusagen esoterische Sinn jener bekannten Sage: dass die auf dem Grabe Tristans und Isoldens gepflanzten „Rosenstock und Rebe“ untrennbar zu Eins verwachsen seien, — jene „zur Religion gewordene Liebe“, von der bereits

nacht, wie die von Gottfr. Keller in „Romeo und Julie auf dem Land“ beschriebene, hier annehmen wollen.

Digitized by Google

die Frau von Staël in ihrem Buche über Deutschland bewundernd spricht, von der erst neuerdings wieder Ed. Schläger sehr eindringlich zu uns geredet hat. Und wenn wir hierbei nun nicht vergessen wollen, dass das alles jetzt — bei Wagner — im Gegensatz zu den älteren Dichtungen, mit dem Ton zu ewigem Bunde vermählt, in einem musikalischen Drama sich begiebt, so scheint es uns vollends auch noch die endgültige Erfüllung jenes bekannten Tieck'schen Verses, der da lange als ein Signal und Programm der Romantik selber gegolten:

„Liebe denkt in süssen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern!"*)

Während nun aber den Philosophen „die furchtbare Wahrheit" der ewig sich fortzeugenden Zweiheit der Geschlechter „jede möglicher Weise aus der Liebe entkeimende Erlösung durchaus verkennen" liess, trat der Künstler an seine Stelle und, „indem er nach Keimen forscht, die — in dieser Welt verborgen — eine bessere erstehen lassen könnten, erkennt er eben in der Liebe, und zwar in derjenigen zwischen Weib und Mann, die Kraft der Erlösung vom Egoismus": mit einem „Alles ist eitel — nur die Liebe nicht!" dichtet er seinen „Tristan". Wir nennen das „Weltüberwindung" und verstehen es hier als „vereinende Sehnsucht", wie sie die ursprünglich „entzweiende Selbstsucht" glücklich zur Einswerdung und Hingabe überwunden hat. Nur aber die „Idee" kann es sein,

*) Was freilich nicht in dem von Chamberlain einmal verfochtenen Sinne für „Tristan" in Anspruch genommen werden darf; vergl. die Kontroverse zwischen Chamberlain und Dr. H. Reimann über „Die Sprache in ‚Tristan und Isolde' und ihr Verhältnis zur Musik" — „Allg. Musik-Zeitung"; Jahrg. 1888, S. 283, 306 und 365.

Digitized by Google

welche in solchem Falle wirklich vom Leben zu erlösen vermag. „Das Bewusstsein des Leidens dieser Welt ist bereits eine solche, beiden Liebenden gemeinsame Idee, die sie weit über allen bloss individuellen Horizont hinausheben muss. In dieser Idee finden sich Tristan und Isolde, und solches ist etwas ganz Anderes, als der sehr schwanke Begriff einer ‚Seelenharmonie‘ . . .“ (Ich zitiere hier einige wenige Sätze aus der vortrefflichen „Tristan“-Arbeit von Dr. Wolfgang Golther.)

„Was ist Liebe unter dem Zeichen der Ewigkeit?“ — diese inhaltstiefe, schwerwiegende Frage, sie bildet also gleichsam die philosophische Signatur unseres Drama's, und so könnten wir füglich auch den alten Spruch: „Was du ewig liebst, ist ewig dein“ als die eigentliche Sentenz des 2. Aktes insbesondere ausgeben. Diese ernste Frage legen sich auch die beiden Liebenden hier vor, diese Antwort suchen sich Beide gegenseitig nun zu geben; und es ist nur das „Ewig-Weibliche“, jenes tiefmenschliche und echt weibliche Sehnsuchtsverlangen des liebenden Herzens, sich mit dem geliebten Wesen ganz und vollends Eins zu wissen — das selbe mutatis mutandis, das auch ein Gretchen ihren „Doktor“ vorher zu „katechisieren“ trieb —: wenn es Isolden nicht eher zur Ruhe kommen lässt, als bis Tristan ihr seine innersten Regungen und geheimsten Empfindungen ganz und gar enthüllt hat, bis jene philosophische Idee in ihrer vollen Reine, das „Glaubensbekenntnis“ — wenn wir so sagen dürfen — in seinem ganzen Umfange, seiner ganzen Kraft und Tiefe schliesslich von Beiden gemeinsam „geteilt“ wird. Dies also ist der dramatische Sinn des 2. Aktes, der so oft geleugnet worden ist. Und was dereinst Altmeister Goethe in seiner Vermählung Faustens und Helena's mit der Erlernung des (deutschen) Reimes durch die Letztere beabsichtigte, das hat hier bei Wagner in dem

Digitized by Google

sich schliesslich zu einem einzigen Melos vereinigenden Zwiegesang des Musikdrama's eine merkwürdige geistige Vertiefung erfahren. Das, was dort erst nur ästhetisch gemeint und nur formell ausgeführt sein konnte — hier ist es nun ideell vollendet und materiell vollzogen.

Ich kann es mir nicht versagen, die beiden Stellen hier unmittelbar hinter einander aufzuführen.

Helena: So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?

Faust: Das ist gar leicht, es muss vom Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfliesst,
man sieht sich um und fragt —

Helena: — wer mitgeniesst.

Faust: Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,
die Gegenwart allein ist —

Helena: — unser Glück.

Faust: Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung wer giebt sie?

Helena: Meine Hand.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Helena: Ich fühle mich so fern
und doch so nah,
und sage nur zu gern:
da bin ich! Da!

Faust: Ich atme kaum,
mir zittert, stockt das Wort;
Es ist ein Traum,
verschwunden Tag und Ort.

Helena: Ich scheine mir verlebt
und doch so neu,
in dich verwebt,
dem Unbekannten treu.

Digitized by Google

Faust: Durchgrüble nicht
das einzigste Geschick!
Dasein ist Pflicht,
und wär's ein Augenblick!

Auch bei Faust und Helena ist es ja eine Beiden „gemeinsame“ Idee, dabei die mit lediglich dichterischen Mitteln auf dem Wege des Reims, des poetischen Ein-Klangs, gesuchte und gefundene Lösung des Zwie-spalts zur Einheit; nur — wie wir jetzt wohl noch hinzufügen können — mit dem einen, gar wesentlichen Unterschiede eben, dass dort im Sinne der Bejahung des Willens und des Lebens, der Weltfreudigkeit allein verstanden werden kann, was hier — von den Beiden: Tristan und Isolde — im Sinne und Geiste der Verneinung, Weltüberwindung ein für alle Mal entschieden wird:

Isolde: So stürben wir,
um ungetrennt —
Tristan: ewig einig,
ohne End', —
Isolde: ohn' Erwachen —
Tristan: ohn' Erbangen —
Isolde: namenlos
Beide: in Lieb' umfangen,
ganz uns selbst gegeben.
der Liebe nur zu leben!

— — — — — — — — — — — —

„Eines Atems inniger Bund“, — das in und durch die Macht der Musik offenbarte Mysterium liebender All-Einheit selbst: uni-sono! Dieses „Unisono“ ist beiden zitierten Stellen zuletzt gemeinsam. Sehen wir jedoch näher zu, so scheint es, als ob dort noch einmal der alte

Digitized by Google

Heide in seiner ganzen griechischen Herrlichkeit aufgelebt, hier aber das Christentum zum ersten Mal entscheidend in dieses Stoffgebiet der Gesamtlitteratur eingetreten wäre.

Und damit wären wir denn auf dem eigentlichen Höhepunkt unserer Betrachtung des „Tristan"-Gedichtes angelangt. Nur kurz möchte ich die Aufmerksamkeit des Lesers noch darauf hinlenken, dass wir in diesem letzterwähnten Zuge allerdings ein gar bedeutsames Grundelement Wagner'schen Wesens und Wagner'scher Eigenart überhaupt aufgedeckt haben, eine charakteristische Eigentümlichkeit, die ihn von allen anderen Dichtern und Vorgängern — nicht nur in Behandlung dieses Stoffgebietes — auf den ersten Blick unterscheiden muss. Wenigstens dünkt mir bisher an ihm noch immer viel zu wenig beachtet jene eine grosse Thatsache von der Umbildung und Umwandlung aller Stoffe in dem soeben berührten Sinne einer Umkehr von der Bejahung zur Verneinung der „erscheinenden" Welt. Nur dadurch war ein so interessantes, fesselndes und denkwürdiges Moment möglich, wie dasjenige: dass die beiden Ideen, Tristan und Parzival, welche im 13. Jahrhundert von zwei als geistige Gegner sich gegenüber stehenden Männern gedichtet worden waren und damals noch als das Losungswort für zwei in besonderen Heerlagern sich schroff bekämpfende, kulturelle Strömungen der Zeit aufgefasst werden durften, in unserem Jahrhundert in einer einzigen Person verkörpert und vereinigt auftreten konnten. Dass ich mich recht ausdrücke: es ist, wie wenn erst jetzt, im 19. Jahrhundert, durch Wagner und seine Gestaltung derselben, alle jene alten, prähistorischen Mythen, denen doch ursprünglich nur die Ur-Anschauung vom Sonnenmythus zu Grunde lag und die mit ihren Kämpfen des Sonnenhelden gegen die nächtlichen Gewalten zum Leben

Digitized by Google

im Lichte doch immer nur im Sinne der Bejahung und der Lebensfreudigkeit, des weltlichen Thatendranges wie seines strahlenden Erfolges gefasst werden konnten, — wie wenn diese also heute ganz und gar vom christlichen Geiste der Welt-Verneinung endlich durchdrungen worden wären, erst heute das Christentum auch diese altheidnische, daseinsbejahende und lebensfreudige Poesie endgültig sich erobert und — überwunden hätte. In diesem (oder doch ähnlichem) Sinne konnte auch der edle Novalis in der 5. „Hymne an die Nacht“ Christum als denjenigen feiern, der das ernste Rätsel der ewigen Nacht, das die heitere griechische Welt ängstigende Todesrätsel, gelöst und zum Tag erhellt habe!

Es ist eine gewaltige, für die Folge noch gar nicht völlig zu übersehende Umkehr in der Weltanschauung selber, eine Wiedergeburt im echt christlichen Sinne des Wortes, eine geheimnisvoll-tiefe Wendung des menschlichen Geistes nach innen überhaupt, — die uns in ihrer ganzen Bedeutung und Tragweite wohl erst klar werden wird, wenn wir Wagner, den überzeugungstreuen Anhänger Schopenhauers, mit der letzten grossen dichterischen Erscheinung, dem „Olympier“ Goethe, zusammenhalten; die im Ganzen aber trotzdem nur wieder nach eigenen Versen eben desselben Goethe (wiederum aus dem „Faust“) völlig deutlich zu begreifen sein mag, da uns denn ihr neuer Sinn giltig für alle Zeit enthalten dünkt in der Strophe:

Lasst der Sonne Glanz verschwinden,
Wenn es in der Seele tagt;
Wir im eignen Herzen finden,
Was die ganze Welt versagt.“ *)

*) Vgl. „Tristan“ 2. Akt: „Barg im Busen uns sich die Sonne . . . .“

Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, ist denn auch gar Vieles bei unserem Meister tiefer zu deuten, bedeutet dann auch z. B. Parsifal's Auftreten in schwarzer Rüstung im 3. Akt des gleichnamigen Drama's nicht den „Ritter von der traurigen Gestalt", wie lose Witzlinge, die „Weltlinge" dieser Welt, vermeinten, sondern vielmehr gerade die hier angedeutete gewaltige Umwälzung, welche in der gesamten Anschauung mittlerweile vorgegangen ist: eine ideale Umkehr und Wandlung nach innen im Gegensatz zu allem früheren, glänzend-weltlichen und eitelprahlerischen Rittergepränge nach aussen. Und was sagt uns dann vollends eine Notiz, wie die in dem H. von Wolzogen'schen Leitfaden zum „Tristan" (S. 5 Anm.) zu lesende: dass Tristan (der Name) ursprünglich wohl der keltische „Drystan" (zu deutsch: thürstig = kühn und wild; griechisch: ϑρασυς = mutig; Sanskrit: drishtan = keck, frech) gewesen sei, also zweifellos auf den Sonnengott und seine tapferen Heroenthaten zurückgehe? Ich denke: sie sagt uns so ziemlich Alles, enthält sozusagen meinen ganzen Aufsatz im Kerne. Was Wagner vollbrachte, es war eben die Umwandlung seines Helden aus einem „Drystan" — dem kühnen, daseinsfreudigen und lebensmutigen Sonnenjünglinge — zu einem „Tristan", zum Träger der tiefsten Herzenstragik: in diesem einen Satze konzentriert sich der ganze Inhalt unserer Tristan-Frage; hier haben wir die eigentlichste „That" Wagners vor Augen. Und ihr letztes Endziel? Nirwâna! — das wir allen „Geistern, die verneinen", allen „Schalksnaturen" und „Skeptikern" dieser Welt für diesmal übersetzen wollen mit dem kräftigen Goethe'schen Worte an Mephisto:

„In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden!"

Digitized by Google

Die Kunstlehre der „Meistersinger“

Ein Vortrag (1889).*)

„In deutschen Landen viel gereist,
hat oft es mich verdrossen“ —

dass man unseren Meister doch eigentlich „wenig preist“, so lange man seine „Meistersinger“ nur immer als eine, wenn schon geniale, Apologie seines eigenen Kunstschaffens zu begreifen sucht, in ihr nur ein „Tendenzdrama“, eine Perlenschnur gleichsam aneinander gereihter „Xenien“ sehen will — Xenien, in dem Sinne etwa, wie sie schon Goethe und Schiller in persönlicher Absicht und zur Verteidigung ihrer persönlichen ästhetischen Positionen den zahlreichen Widersachern unter ihren Zeitgenossen entgegenzuschleudern hatten. Von jeher, seit die „Meistersinger“ um Johannis 1868 zu München die Bühne zum ersten Male beschritten, galt, und zwar allenthalben unter dem Laienvolk, die Anschauung: in diesem Werke habe der „Dichter-Komponist“ nur eine ironische Anspielung auf sein, des freien Künstlers, Verhältnis zur musikalischen Meisterzunft seiner Tage niedergelegt; es sei ihm dabei lediglich um einen galligen Ausfall nicht allein wider seine zeitgenössischen Gegner, sondern — was in der That wohl das Schlimmste dabei wäre — auch auf unsere alten Meister und die ehrwürdigen, von diesen überkommenen Formen zu thun gewesen. Erscheint es nun schon im Hinblick

*) Gehalten zu Wien, München, Köln, Bonn und Düsseldorf.

Digitized by Google

auf die Dichtung, in Sonderheit auf die herrliche Schlussapostrophe des Ganzen und die in ihr sich aussprechende Wertschätzung und Verehrung alles wahrhaft Meisterlichen, an sich völlig unverständlich, wie man jemals zu letzterer Anschauung überhaupt nur gelangen konnte, so wird dieses Missverständnis vollends noch unbegreiflicher nach so vielen verdienstvollen Arbeiten über Wagners „Meistersinger", welche (man vergleiche namentlich das Kürschner'sche Wagner-Jahrbuch von 1886) thatsächlich und überzeugend nachgewiesen haben, wie sehr in Wagners grossartigem Werke alles rein Persönliche, etwa bloss Ironisch-Bissige, vom Künstler gerade getilgt und daraus vielmehr ein allgemein-menschliches, rein theoretisches Drama nun entstanden sei, das in jedem einzelnen seiner Teile den strengsten ästhetischen Anforderungen (wie sie z. B. Schiller an die „Komödie" als solche stellt), gerecht zu werden vermöge. Was mich freilich betrifft, so möchte ich noch viel weiter gehen als diese Ebengenannten und im Nachfolgenden zeigen, wie Wagners „Meistersinger" nicht nur den „strengsten ästhetischen Anforderungen" Genüge leisten, sondern auch durch die zahlreich in den Text verstreuten, in allerlei Kunstmaximen, Sprüchen und Sentenzen sich ergehenden ästhetischen Forderungen — weit entfernt, nur einem individuellen und subjektiven Bedürfnisse des Meisters mehr zu dienen — sogar als „System" die Gültigkeit einer notwendigen und allgemeinen Kunstlehre behaupten dürfen. Giebt uns doch der Meister und Dichter selbst einen gar deutlichen Fingerzeig, wenn er in der bekannten „Mitteilung an meine Freunde" ausführlich berichtet, wie die heitere Stimmung, der er noch bei der ersten Konzeption der „Meistersinger" in den vierziger Jahren zu genügen suchte (da er sie als das Satyrspiel zum „Tannhäuser" auffasste), sich damals nur erst in der Ironie

Digitized by Google

ausgesprochen und sich als solche mehr auf das bloss Formell-Künstlerische seiner eigenen Richtung und seines individuellen Wesens, als auf seinen Kern, wie er im Leben selbst wurzelt, bezogen habe. Es steht somit zu hoffen, dass er später, bei der eigentlichen Ausführung dieser „komischen Oper" in den 60er Jahren, diesen an dem früheren Entwurfe selbst eingestandenen Fehler zu vermeiden gewusst habe. Dann muss aber zu diesem allgemeinen „Kern, wie er im Leben selbst wurzelt", doch auch in und aus unserem Drama selbst vorzudringen sein: und dies soll denn nun unsere vornehmste Aufgabe bilden. Fürchte man nicht, dass wir dabei allzusehr in's Abstrakte geraten, allzu leicht in das Gebiet wissenschaftlicher Theorieen uns verlieren werden! Wie Wagner, der Künstler, in diesem Drama ein lebensvolles Gemälde deutscher Vergangenheit vor unserem geistigen Auge entrollt, in bedeutsamem Bilde, nicht etwa mittels gelehrter Formeln, die tiefste Weisheit drangvoller Gegenwart zugleich ausgesprochen hat, so hoffen auch wir, den fruchtbaren Boden blühenden Lebens, das Gebiet der konkreten Anschaulichkeit und unmittelbaren Verständlichkeit nirgends, oder doch nur ganz vorübergehend einmal, hier verlassen zu müssen. —

Gestatte mir der Leser, ihn gleich in Mitte der Situation zu versetzen: I. Akt, letzte Szene — stürmischer Singschul-Auftritt! Jung-Walther, von dem Gekreisch der über den kecken Eindringling nicht wenig erbosten Meister bereits völlig überschrieen, singt sein trotzig-kühnes Frühlingslied, den Schluss der 3. Strophe, zu Ende:

„Der Not entwachsen Flügel;
es schwingt sich auf zum kühnen Lauf,
zum Flug durch die Luft,
aus der Städte Gruft,
dahin zum heim'schen Hügel,

Digitized by Google

dahin zur grünen Vogelweid',
wo Meister Walther einst mich freit';
da sing' ich hell und hehr
der liebsten Frauen Ehr':
Auf da steigt,
ob Meister-Kräh'n ihm ungeneigt —
das stolze Minnelied!"

„Der Not entwachsen Flügel" . . . das erinnert an ein uns Allen wohlbekanntes Wort aus Wagners „Kunstwerk der Zukunft"! Und in der That, ist sie nicht uns Wagnerianern nur zu geläufig, jene herrliche Schluss-Apostrophe des Meisters an sein geliebtes, deutsches Volk über „Wieland den Schmied" am Ausgange genannter Schrift? „Da schwang die Not selbst ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wielands Brust" — so heisst es dort, beinahe in wörtlicher Übereinstimmung mit der eben angeführten Strophe — „und sie wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus Not, aus furchtbarer allgewaltiger Not, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hatte. Wieland fand es, wie er sich Flügel schmiedete! Flügel, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, — Flügel, um weit hin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes. (Zu Schwanhilde.) Er that es, er vollbrachte es, was die höchste Not ihm eingegeben. Getragen von dem Werke seiner Kunst flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neidings (!) Herz mit tödlichem Geschosse traf — schwang er in wonnig-kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wiederfand. — O einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet und du selbst bist dieser Wieland. Schmiede deine Flügel und schwinge dich auf!" — Und nun, vergleichen wir einmal auch diese beiden Zitate etwas

Digitized by Google

genauer mit einander: muss uns das letztere über den kühnen Schmied Wieland dann nicht schier wie ein Vorspiel zu dem späteren Nachspiel des kühnen Ritters Stolzing vorkommen, nicht jenes uns als der Typus gleichsam, als das Allgemeine zu diesem Besonderen und Individuellen erscheinen? Wie nun gar erst, wenn wir — die Parallele weiter verfolgend — einzelne Beziehungen wie: Not — Flügel — Neiding — Jugend — Geliebte — etwas energischer als sonst hervorkehren und uns zu allem Überfluss auch noch vergegenwärtigen, dass Wagner in jener Abhandlung unter Volk nach dem entscheidenden weltgeschichtlichen Sinne — wie er selbst sagt — den „Träger der Notwendigkeit“ verstanden wissen wollte (d. h. also einer Kraft, welche aus innerem Zwange der „Not“ eine „Wendung“ der Dinge herbeizuführen vermag), oder mit anderen Worten: „den Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinsame Not empfinden“.

Also: die Not und wieder die Not! Der Leser wird nun bemerken, wie dieses einzige Wörtlein für uns gleichsam zum Zauberstabe wird, der uns den Quell sofort frisch und reich aus dem sonst so spröd-verschlossenen Felsen hervorsprudeln lässt. Oder wäre er wirklich noch der Meinung, als gälte es hier nur wieder einen ganz individuellen, vom Meister nur für seine besonderen Zwecke ausgesonnenen und fortgesponnenen, lediglich ausgebeuteten Gedankengang? Wäre ihm nicht gleich im ersten Augenblicke vollkommen klar geworden, wie hier ein, man darf sagen: notwendiges und allgemeines, Lebensprinzip aller Kunst überhaupt berührt ist? Muss ich ihn noch erst erinnern an das altbekannte (Geibel'sche) Distichon:

„Was die Epoche besitzt, verkünden hundert Talente,
Doch der Genius bringt ahnend hervor, was ihr fehlt!“ —

ein vortreffliches Wort, das doch im Grunde nur die gleiche Idee, wenn auch in anderer Form und in noch weiterer allgemeinerer Fassung, zum Ausdruck bringt? Lehren nicht auch die beiden Sentenzen: „Not macht erfinderisch“ und „Not lehrt beten“ (genau genommen) das Selbe? Und was sagt schliesslich unser gutes, altes deutsches Sprüchwort: „Wo die Not am höchsten, ist Gott am nächsten“ — Anderes, als eben dieses: dass solches Gesetz auch auf den Genius seine Anwendung findet, durch welchen ja immer ein Göttliches dann in die Erscheinung tritt, wann die Volksnot ihren höchsten Grad erreicht?!

Nun meint freilich Schiller, dass der Spieltrieb im Menschen es sei, auf den die Kunst und der Ursprung der Kunst zurückzuführen wäre. Er fasst dies nämlich so, dass im Menschen (wie auch schon im Tiere) aus einem gewissen Überfluss, einem Überschuss an Kraft, der Spieltrieb erwache, wo dann die müssige Stärke sich selbst einen Gegenstand schaffe und in zwecklosem Aufwande, ihrer eigenen Kraft geniessend, sich frei ergehe (so dass, um ein Beispiel zu wählen, der Löwe, wenn kein Hunger mehr ihn nagt und kein Raubtier mehr ihn zum Kampfe herausfordert, mit müssig-mutvollem Gebrüll die hallende Wüste erfülle) — und dies würde ja in der That unseren früheren Ausführungen über die Not als ein Prinzipium aller Kunst schnurstracks entgegenstehen. Allein Schiller meint dies, kann dies nur meinen hinsichtlich der Form, nicht aber mit Bezug auf den Inhalt künstlerischer Äusserung, welch' letzterer doch bei unserer Frage nach der „Not“ vor allem Anderen in Betracht kommen muss.*) Überdies bekennt ja der selbe Schiller auch

*) Über diesen wichtigen Unterschied wird man sich sofort und zwar so recht anschaulich klar, wenn man Wagners Lied

Digitized by Google

in dem Gedichte „Die deutsche Muse": wie kein Augustisch Alter unserer Kunst geblüht, keines Mediciäers Güte ihr gelächelt, wie sich vielmehr der Deutsche aus sich selbst heraus ihren Wert erschaffen habe:

„Darum steigt in höher'm Bogen,
Darum strömt in voller'n Wogen
Deutscher Barden Hochgesang;
Und in eigner Fülle schwellend,
Und aus Herzens Tiefen quellend
Spottet er der Regeln Zwang" —

(wie es am Schluss dieses Gedichtes — gleichwie ein Motto auf unseres Junkers Frühlingssang selber — lautet); und ganz denselben Sinn (nur womöglich noch etwas deutlicher herausgestellt) lese ich auch aus folgendem Satze in einem recht anregenden Buche über „Lebenskunst und Kunstleben": „Das Vorrecht der Deutschen ist es, dass ihre Kunst nie im Überfluss und in der Fülle erwuchs, sondern stets aus einer Not, aus dem Bedürfnis und Drange der Zeit entstand" . . .; wohingegen dem Vordersatze jener soeben zitierten Schiller'schen

---

„Am stillen Herd" mit Liszts Konzertparaphrase darüber vergleicht: dort ein aus einem inneren Drange der Not Geborenes — hier der Schiller'sche „Spieltrieb", eine „Not des Überflusses" (wie es schon Rochlitz nach Yorik einmal nennt; vgl. „Für Freunde der Tonkunst" III; Leipzig 1830, S. 354). „Die eingefleischten Ästhetiker kommen und sagen: das sei gar nicht Kunst mehr, sondern Tendenz, wo der Inhalt mächtiger ist als die Form, so wie wir umgekehrt sagen: die vollendete Form ohne vollendeten Inhalt sei gar nicht mehr Kunst, sondern Kurzweil." . . . so heisst es einmal bei Luise Otto („Die Mission der Kunst"; Leipzig 1861, S. 84); es wird die eigenste Aufgabe Walthers in unserem Drama bleiben, zwischen jener Skylla eines übermässigen Inhaltes (Tendenz) und dieser Charybdis einer überschüssigen Form (Kurzweil) glücklich hindurch zu segeln.

Digitized by Google

Verse etwa die Worte unseres Hans Sachs von deutscher Kunst entsprechen würden:

„Blieb sie nicht adlig, wie zur Zeit,
Da Höf' und Fürsten sie gefreit,
Im Drang der schlimmen Jahr'
Blieb sie doch deutsch und wahr“ ...

während er ja auch die Meister selbst, da er sie (im III. Akt) Walthern von ihrer besten Seite zeigen will, „hochbedürft'ge“ und „von Lebensmüh' bedrängte Geister“ nennt, welche „in ihrer Nöten Wildnis“ sich in und durch die Kunst „ein Bildnis geschaffen“ hätten. Immerhin ist uns hier mit den Begriffen Form und Inhalt schon ein wichtiges Problem gestellt, auf das wir später an der Hand der Meistersinger-Dichtung noch einmal zurückzukommen haben werden, das wir uns aber für alle Fälle einstweilen gerne merken wollen. — So sieht man denn, aus den anfänglich rein persönlichen Wagners sind wir damit nun schon zu recht allgemeinen ästhetischen Erörterungen vorgeschritten; wir treiben bereits — „angewandte Ästhetik“, wenn man's so nennen will.

Es gilt nunmehr, dem Begriff Volk, der in jener Auffassung der „Not“ so sehr im Vordergrunde des Interesses stand und auch in unserem Drama eine so hervorragende Rolle zu spielen berufen scheint, etwas näher zu treten. Denn, wie von tiefsinnigen Denkern längst festgestellt worden ist, dass der Genius — wiewohl er selbst Verkünder einer neuen Epoche, also einer Zukunft, welche in dem Volke der Gegenwart noch nicht vorhanden ist — dennoch im Grunde seines Wesens „kondensiertes Volksbewusstsein“ sei, im Urgrunde des Volkes selbst wurzeln müsse, also auch ohne eine breitere Volksgrundlage schlechterdings nicht

Digitized by Google

gedacht werden könne, so muss sich dieser tiefgeheime Zusammenhang zwischen Genius und Volk dann doch auch in einzelnen Zügen unseres Drama's ausprägen und nachweisen lassen. Haben wir daher früher bereits vernommen, dass unter „Volk“ nicht der Janhagel und nicht „die oberen Zehntausend“, weder die Laien noch die Gelehrten, nicht Meister noch Lehrjunge, wohl aber „die Summe aller Derer, welche eben eine gemeinsame Not empfinden“, verstanden werden müsse, so werden wir jetzt weiter forschen, wie sich speziell das Nürnberger Volk zur „Schule“, wie zu Hans Sachs und zu Walther Stolzing verhalte? — Was uns hier vor Allem stutzig machen muss, das ist seine merkwürdige, totale Umwandlung bei dem festlichen Treiben am Pegnitz-Ufer (im III. Akt) gegenüber der Haltung, die es noch die Nacht vorher (im II. Akte), anlässlich jener berüchtigten Prügelszene vor Pogner's Haus, beobachtet hatte. Wie ausgewechselt erscheint dies am Vorabend zu Rauferei und üblen Streichen doch so wohlaufgelegte Völkchen: sieht das nicht beinahe aus, wie eine höhere Belehrung darüber, welch' veredelnde und erhebende Wirkung wahre Kunst auf den guten Kern der Menge auszuüben vermöge, welch' verwirrende und zerstörende dagegen „all' Afterkunst und Bänkelsang“? Durften wir uns daher innig erfreuen an der ebenso lebhaften wie verständnisvollen Anteilnahme, die dieses „Volk“ der neuen Kunst, Walther's entzückendem Preisliede, entgegenbringt — wenn es bei diesem schon von selbst, ganz ohne das übliche „Silentium!“ — Stille bewahrt und später unvermutet in die Worte ausbricht:

„So hold und traut, wie fern es schwebt,
Doch ist's, als ob man's mit erlebt!“

und abermals:

Digitized by Google

„Gewiegt, wie in den schönsten Traum,
Hör' ich es wohl, doch fass' es kaum!
Reich' ihm das Reis!
Sein der Preis!
Keiner wie er zu werben weiss!" —

— so erscheint uns dies vollends nicht mehr unerklärlich nach allem in unserem Drama Vorausgehenden — um mich verständlicher auszudrücken, bei seinem instinktiven Widerwillen gegen Walther's burlesken Nebenbuhler, der doch aber „im Rate Sitz' und Stimme" hat:

„Scheint mir nicht der Rechte! — — — —
Der kann nicht 'mal steh'n:
Wie wird's mit dem geh'n? —"

in Sonderheit aber nach der überwältigend herzlichen und warmen Begrüssung „seines" geliebten und verehrten Hans Sachs durch improvisiertes Absingen einer Strophe aus dessen gewaltig-erhabenem Volks-Choral: „Wach' auf! Es nahet gen den Tag!" — verfasst auf die Reformation und die „Wittenbergisch Nachtigall", Dr. Martin Luther. Das Volk, das die Reformation verstanden und als Erlösung aus jahrhundertelanger Geistesknechtung begrüsst, das weiss auch die Konsequenzen daraus zu ziehen; es versteht dann auch Freiheit und Fortschritt in Sachen der Kunst gar wohl! Fürwahr, das nenn' ich mir einen Zusammenhang von Volk und Kunst, „Einheit von Volksseele und Kunstleben", wie sie ja auch der edle Schusterpoet selber anstreben zu wollen so nachdrücklich betont hat, da er in der bewussten Singschul-Sitzung des I. Aktes die Meister daran gemahnt: „Dass Volk und Kunst gleich blüh' und wachs', bestellt ihr so, mein' ich, Hans Sachs!" — Indessen, wir gehen noch weiter und wollen an dieser Stelle nun auch noch der tiefsymbolischen

Digitized by Google

Bedeutung jener vielgeschmähten nächtlichen Rauferei, die wie ein artiger Shakespeare'scher Zauberspuk vor dem Hornstosse eines — Nachtwächters in Nichts zerstiebt, auf den Grund zu blicken suchen. Sie hat gar deutliche Spuren (nicht nur auf dem Rücken des würdigen Herrn Stadtschreibers) zurückgelassen, ja sie scheint gewissen Plänen Hans Sachsens förmlich in die Hände zu arbeiten. „Ein Stück absoluter Volks-Autonomie“ — hat sie Franz Müller in seinem verdienstlichen Buche über die „Meistersinger“ schon genannt; „Mich dünkt, die Singschul' verliess ich kaum!“ — so hatte Jung-Walther, der mit der Geliebten in einer Laube geborgen dieser ganzen Szene bekanntlich unbemerkt beiwohnt, unmutig ausgerufen. Dies bringt uns auf einen völlig neuen Gedanken. Wie, wenn diese grosse Volks-Rauferei schon vom Dichter selbst als eine Art Nachspiel und Seitenstück zu dem stürmischen, nur gerade noch nicht handgreiflich gewordenen, Singschul-Auftritt vom Nachmittage gedacht worden wäre? Würde dadurch nicht auch die Anwendung einer grossen, instrumentalen und vokalen Doppelfuge als musikalischer Form für dieses wirre Kesseltreiben mit einem Male einen ganz unerwartet tiefen Sinn erhalten, ja eigentlich erst ihre logische Begründung finden? „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen“ und — „der Apfel fällt nicht weit vom Baum!“ Wo anders sollten's die Lehrbuben denn herhaben, wenn nicht von ihren Meistern? — Aber merkwürdig: ging's in der Katharinenkirche, bei den Meistern, wie toll über den stolzen Ritter-Jüngling her, das Laien-Volk hält sich an seinen Nebenbuhler, den aufgeblasenen „Merker“, der gerade jenem des Nachmittags so gewaltig zugesetzt! Liegt darin nicht etwas wie eine dunkle Ahnung des inneren Zusammenhanges, ein Gefühl des Richtigen? Und wie? Ist's denn nicht auch der Selbige, der ihnen, den Lehr-

Digitized by Google

buben, heute den Spass und die Freude verdorben, als Sachs so schön, so überzeugend von dem sicheren Urteile derjenigen gesprochen, die „nichts wüssten von der Tabulatur"? — der bei ihrem freudigen Aufspringen von der Bank auf jene Rede hin die übrigen Meister so hämisch auf sie aufmerksam gemacht hatte mit den Worten: „Hei, wie sich die Buben freuen." Richtig! der ist's — just dieser. Also —: „Da hieb er ihm den Buckel voll" — er, nämlich David, der damit den Anfang macht und die Anderen nach sich zieht. So kann selbst ein „Lehrbube" und angehender „Geselle", wenn er auch nicht „Meister" werden kann und noch viel weniger künstlerischer „Genius" ist, mit seinen kräftigen Fäusten doch ein recht tüchtiger und brauchbarer Pionier, eine Art „Volk in Waffen" sein, ihm, dem „kommenden Manne", dem Genius der Freiheit und des Friedens, die Bahn zu bereiten! Und das „Volk"? Es ist wahr; wie das in der Regel so zu gehen pflegt, weiss am Ende niemand mehr, warum denn eigentlich gerauft wurde. Dennoch wird uns dies nicht hindern, in jener „nächtlichen Ruhestörung" (euphemistisch gesprochen!) einen Akt, wenn auch unbewusster, so doch instinktiver Volksjustiz zu erkennen, durch welchen auf sozialem Boden die Schlacht bereits „geschlagen" ward, welche auf ästhetischem Gebiete am folgenden Tag erst noch „entschieden" werden sollte. —

„Unbewusst — das Instinktive": damit sind wieder zwei Worte gefallen, die — wie sie erst noch der näheren Erläuterung bedürfen (da sie denn sozusagen im Mittelpunkte jedes ästhetischen Systemes stehen und eine Kernfrage aller Kunstphilisophie überhaupt ausmachen) — uns auch wieder zu weiteren lehrreichen Ergebnissen auf diesem Gebiete führen werden. Und so wende ich mich denn nun der bekannten aufgeregten Szene in der Singschule aus dem I. Akte zu, wo Sachs für das Volk

Digitized by Google

eintretend, dessen Anteilnahme an der Urteilsentscheidung beim Preissingen um Eva von seinen Kollegen fordert. Ich lasse diese Stelle zum volleren Verständnis der Sache, um die es sich dabei handelt, hier mit aller Kürze im Wortlaut nachfolgen. Pogner hat an seine Gabe die Bedingung geknüpft, dass Eva — sie selbst der Preis, und also „keine leblose Gabe“ — auch mit zu Gericht sitzen möge; aber nur so, dass sie zwar den verwehren könne, wem die Meister den Preis zuerkennen, doch nie einen Anderen sich erwählen dürfe: „Ein Meistersinger muss es sein; nur wen ihr krönt, den soll sie frei'n!“ Darauf nun Sachs in ernstgemeinter Güte — augenscheinlich, um ein Unglück zu verhüten:

„Verzeiht!
Vielleicht schon ginget ihr zu weit.
Ein Mädchenherz und Meisterkunst
Erglüh'n nicht stets von gleicher Brunst;
Der Frauen Sinn gar unbelehrt
Dünkt mich dem Sinn des Volks gleich wert.

Wollt ihr nun vor dem Volke zeigen,
Wie hoch die Kunst ihr ehrt;
Und lasst ihr dem Kind die Wahl zu eigen,
Wollt nicht, dass dem Spruch' es wehrt:
So lasst das Volk auch Richter sein;
Mit dem Kinde sicher stimmt's überein.“

Es ist doch gar hübsch und eben wieder einer jener feinsinnigen Dichterzüge, wie wir deren in unserer Meistersinger-Dichtung, wofern wir nur suchen wollen, unzählig viele vorfinden können: dass diese Forderung des mit einem für sein Volk so warm schlagenden Herzen begabten Meisters, trotzdem er hier, mit seinem Antrage überstimmt, nicht durchgedrungen, nun

Digitized by Google

ohne jedwedes Zuthun von Seiten Pogners oder irgend eines anderen der Meister, am Schlusse des III. Aktes beim Preis- und Wettsingen selber in buchstäblichem Sinne sich erfüllt! Und was wäre denn wohl der eigentliche Vergleichungspunkt zwischen Frauen-Gemüt und Volks-Sinn, wie sie hier als gleichwertig von unserem Meister aufgeführt werden? Offenbar doch nur eben jenes „Unbewusste", das Kindlich-Naive, die „Unwillkür" als Natur gefasst! Das Weib wie das Volk erfassen und treffen mit dem natürlichen Instinkte eines unverdorbenen Gemütes, mit der Kraft eines unmittelbaren Gefühles in der Regel das Richtige, was durch Verstandes- und Vernunftklügelei einer ganzen Welt von Männern nur zu oft verfehlt, oder doch in seiner ursprünglichen Reinheit getrübt wird;*) und sie beide, sie finden ihren gemeinsamen Berührungspunkt wieder

*) „Das andere Geschlecht kann und darf seiner Natur und schönen Bestimmung nach mit dem männlichen nie die Wissenschaft, aber durch das Medium der Darstellung kann es mit demselben die Wahrheit teilen. Der Mann lässt es sich noch wohl gefallen, dass sein Geschmack beleidigt wird, wenn nur der innere Gehalt den Verstand entschädigt. Aber das Weib vergiebt dem reichsten Inhalt nicht die vernachlässigte Form, und der ganze innere Bau seines Wesens giebt ihm ein Recht zu dieser strengen Forderung. Dieses Geschlecht, das — wenn es auch nicht durch Schönheit herrschte, schon allein deswegen das schöne heissen müsste, weil es durch Schönheit beherrscht wird, zieht alles, was ihm vorkommt, vor den Richterstuhl seiner Empfindung, und was nicht zu dieser spricht, oder sie gar beleidigt, ist für dasselbe verloren. Freilich kann ihm in diesem Kanal nur die Materie der Wahrheit, aber nicht die Wahrheit selbst überliefert werden, die von ihrem Beweis unzertrennlich ist. Das Geschäft also, welches die Natur dem anderen Geschlecht nicht bloss nachliess, sondern verbot, muss der Mann doppelt auf sich nehmen, wenn er anders dem Weibe in diesem wichtigen Punkte des Daseins auf gleicher Stufe begegnen will. Er wird also so viel, als er nur immer kann, aus dem Reiche des Abstrakten, wo er regiert,

Digitized by Google

in dem Naiv-Kindlichen oder Kindlich-Naiven; wie es in dem bekannten Sprichwort so treffend charakterisiert erscheint, wenn es heisst: „Und was kein Verstand der Verständigen sieht, erfasst oft in Einfalt ein kindlich Gemüt.“ Wagner spricht auch an anderer Stelle (in der „Mitteilung an meine Freunde“) einmal von diesem, dem weiblichen Wesen durchaus eigenen Unbewussten und Unwillkürlichen — bei Elsa nämlich —, nach Erlösung in welchem Lohengrins Natur, sein Vermögen des „unbewussten Bewusstseins“ (wie er es nennt) hindränge; und es ist ein nicht hoch genug zu schätzendes, nicht dankbar genug anzuerkennendes Ver-

---

in das Reich der Einbildungskraft und Empfindung hinüber zu ziehen suchen, wo das Weib zugleich Muster und Richterin ist ... Der Geschmack verbessert — oder verbirgt — den natürlichen Geistesunterschied beider Geschlechter, er nährt und schmückt den weiblichen Geist mit den Produkten des männlichen und lässt das reizende Geschlecht empfinden, wo es nicht gedacht, und geniessen, wo es nicht gearbeitet hat.“ — „Männer richten nach Gründen; des Weibes Urteil ist seine Liebe.“ (Schiller.)

„In den Gemütscharakteren des weiblichen Geschlechtes liegen eigentümliche Züge, die es von dem unseren deutlich unterscheiden und die darauf hauptsächlich hinauslaufen, sie durch das Merkmal des Schönen kenntlich zu machen. Alle Erziehung und Unterweisung muss daher dies vor Augen haben und alle Bemühung, die sittliche Vollkommenheit zu befördern. Mühsames Lernen und peinliches Grübeln vertilgen die Vorzüge, welche dem weiblichen Geschlechte eigentümlich sind.“ (Kant.)

„Glaube mir, dieses Mädchen ist dir weit voraus, und woher? Durch ihre Geburt, weil sie ein Weib ist. Sie ist als Mensch geboren, — du und jeder Mann wird heut zu Tage als Philister, geboren, und langsam und mühevoll gelangen wir Ärmsten erst dazu, Menschen zu werden. Die Frauen, die ganz das geblieben sind, was sie von Geburt an sind, können uns einzig lehren, und wären sie nicht, wir Männer gingen rettungslos im Düten-Drehen zu Grunde.“ (Richard Wagner an Uhlig, S. 40.)

Digitized by Google

dienst Wagners des Dichters, diese alte Wahrheit wieder einmal nachdrücklich eingeschärft zu haben. Übrigens ist die eben noch angezogene Stelle interessant und wichtig genug auch in unserem Zusammenhang, um sie hier im Auszuge kurz zu reproduzieren, da wir denn statt der Worte Elsa und Lohengrin jedesmal nur die Namen Eva und Walther einzusetzen brauchen, um sofort eine gar ernste, tiefere Beziehung unseres Drama's herauszustellen und damit zugleich wieder ein Allgemeineres zu berühren. „In Elsa — so schreibt Wagner a. a. O. S. 368 — ersah ich von Anfang herein den von mir ersehnten Gegensatz Lohengrins, — natürlich jedoch nicht den diesem Wesen fern abliegenden, absoluten Gegensatz, sondern vielmehr das andere Teil seines eigenen Wesens, — den Gegensatz, der in seiner Natur überhaupt mit enthalten und nur die notwendig von ihm zu ersehnende Ergänzung seines männlichen, besonderen Wesens ist. Elsa ist das Unbewusste, Unwillkürliche, in welchem das Bewusste, willkürliche Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewusste Notwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsa's sich verwandt fühlt." „Durch das Vermögen dieses unbewussten Bewusstseins", wie er es mit seinem Helden Lohengrin empfunden habe — setzt Wagner noch hinzu — sei ihm selbst „die weibliche Natur zu immer innigerem Verständnisse gekommen". —

Das aber ist ja nun auch das seltene Geheimnis aller genialen Erscheinung, ihr eigenstes Wesen: jenes Unwillkürlich-Willkürliche, das „unbewusste Bewusstsein" (wie wir es jetzt mit Wagner bezeichnen dürfen) in allen ihren Äusserungen und Gestaltungen; dies die innere Wurzel, die rätselhaft verborgene Triebkraft alles genialen Schaffens. Und wie Eva darin gerade mit dem Volke so innig sympathisiert, so bildet dann auch ihre

Digitized by Google

Person, und vor Allem wieder das „Wahllose" ihrer Liebe zu Walter, die so notwendige Vermittlung zwischen jenem und ihrem gelobten Helden, so recht den Knotenpunkt (wenn dieser Vergleich nicht zu roh erscheint) oder doch die unumgängliche Verbindungsstufe vom Volke zu Walther, der sonst als Ritter und hoher Adelsspross vielleicht zu weit über die Sphäre des Volkes hinausragen würde.

„O lieber Meister, schilt mich nur!
Ich war doch auf der rechten Spur:
Denn, hatte ich die Wahl,
Nur Dich erwählt' ich mir:
Du warest mein Gemahl,
Den Preis nur reicht' ich Dir! —
Doch nun hat's mich gewählt
Zu nie gekannter Qual:
Und werd' ich heut' vermählt,
So war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang —
Dir selbst, mein Meister, wurde bang!"

So bekennt das gute Kind offenherzig seinem „Freunde" Sachs in der Werkstatt des III. Aktes. Und dieses Wahllose, dieses unbewusste Müssen und unwillkürliche Drängen, was ist es wiederum Anderes, denn das Ewig-Natürliche, der Ruf der Natur selber? Wirklich neigt sich hierin Eva's Natur dem Wesen Walthers zu, und so werden wir durch jenen Begriff schon von selbst abermals auf den Vergleichspunkt zwischen Volk und Genius hingeleitet.*) Der Genius im Grunde seines

*) Es ist gar zu artig und nicht unwillkommen für unseren Gedankengang, dass Eva (altdeutsch Ewa): Gesetz, Ehe bezeichnet, also auch das „Gesetzliche" in sich begreift und durch sie und ihre Liebe somit gleichsam der künstlerische Sieg Walthers erst ermöglicht wird.

Digitized by Google

Wesens ist eben Natur, reinster, ungetrübtester Naturquell, — ist Wurzelgefühl und Schwungkraft zugleich, darin wieder eine merkwürdige Vereinigung von „Notwendigkeit“ und „Freiheit“ bekundend: Natur, nicht Absicht; ein inneres Muss, kein äusseres Soll; die Notwendigkeit wird ihm zur Freiheit in der Bethätigung seines Wesens, die göttliche Freiheit im Ausleben seiner individuellen Gaben und Anlagen Notwendigkeit des Seins. So kann er dann gar nicht begreifen, wie „denn das Meisterwerden so grosse Beschwerden machen“ solle; so singt er immer, „wie ihm der Schnabel gewachsen ist“, oder (nach Goethe) „wie der Vogel singt, der auf den Zweigen wohnet“ — eins mit der Natur, er selbst Person gewordene Natur! Und das Merkwürdige dabei ist nur, dass es auch meist einer von den seltenen Vögeln ist, denen der „Schnabel hold gewachsen“, die „Meistern bange machen“, anderen frohen Menschenkindern aber und hin und wieder auch einem einsichtsvolleren, selbstlosen Kollegen oder Gleichgesinnten „gar wohl gefallen“, in Sonderheit stets das Volk auf ihrer Seite haben; ein Flügelträger höherer Art, dessen Sang so eigenartig und wundersam, dass es sogar dem, der „wahnbethört sänge dem Vogel nach“, nur „Spott und Schmach bringen“ müsste, weil an ihm allsogleich die unnatürliche Kopie, die mechanische Nachahmung des ursprünglich Organischen — mit anderen Worten: die Verzerrung des Stiles zur Manier oder gar der Manier zur Manieriertheit hervortreten würde. Wir brauchen nach den Belegstellen hierfür aus unserer Dichtung nicht erst zu suchen; ich habe bereits einige genannt, und sie bieten sich uns ja ohnedies in Hülle und Fülle dar. So will ich hier nur noch daran erinnern, dass Walther von sich selbst diesen Zusammenhang seiner Kunst mit der Natur ausdrücklich hervorhebt, und zwar gleich in seinem

ersten Strophenliede, wo er so schön schildert, wie er zuerst „zur Winterszeit aus einem alten Buche vom Ahn' vermacht: Herrn Walther von der Vogelweid'" und dann im Sommer „im Wald dort auf der Vogelweid'" — also in der freien Natur — das „Singen und Sagen" gelernt habe; wie denn ja auch Sachs eine so seltsame Erscheinung wie die seinige darnach, des Abends unter'm Flieder, sich zu erklären sucht mit den Worten: „Lenzes-Gebot, die süsse Not, die legten's ihm in die Brust" — darin zugleich wieder einen leisen Anklang an unsere frühere Betrachtung über die „Not" als das eigentliche Agens künstlerischer Produktion verratend, und später bei gewissen Freiheiten des Junkers in seiner Morgentraum-Deutweise „sich die Lehr' davon nimmt": „im Lenz wohl müss' es so sein!"

Allerdings, „nur für Natur Sympathie zu hegen" — das hat seine Gefahren. Aber Walther hat es doch deutlich und klar ausgesprochen, wie er zuerst im Buche gelesen und studiert habe, um erst dann beim Herannahen des Frühlings, mit dem Wiedererwachen der Natur hinaus in's Freie zu wandeln, aus ihr, aus dem blühenden frischen Leben das Gelernte, d. h. den toten Buchstaben, erst recht verstehen zu lernen. Und in der That, weder das: Non scholae sed vitae, noch auch das umgekehrte: Non vitae sed scholae, sondern vielmehr ein: Et scholae et vitae sollte die Devise des wahren Schülers für immer bilden; in die letztere müsste die Thorüberschrift über dem Eingange des berühmten Tübinger Stiftes von Rechts wegen eigentlich umgewandelt werden! Bekanntlich führt auch Goethe beides in dieser Reihenfolge auf, d. h. die „Lehrjahre" vor den „Wanderjahren", und nennt den Helden seines Romans, der diese ernste Schule des Lebens durchzumachen hat, um zur harmonischen Ausbildung des ganzen, inneren und äusseren, Menschen zu ge-

Digitized by Google

langen — freilich mehr im sittlichen Sinne des Freimaurertums, aber immerhin bedeutsam genug — „Meister“. Und weiter: ist denn dies, was Walther da als seine „Schule“ anführt, etwas Anderes, als was schon ein bekannter Meister der Tonkunst, Rob. Schumann, vom Künstler fordert, wenn er gelegentlich einmal ausruft: „Habe man nur ein rechtes Herz, einiges gelernt und singe dann lustig, wie der Vogel auf den Zweigen, und es wird Musik, die wahrste, herauskommen! Was hilft da alles Absichteln, Abquälen! Wenn die Liebe fehlt, fehlt auch die Musik, und die Glocke muss frei schweben, soll sie erklingen . . . ?“ — ein goldenes Wort, bei dem man schier glauben möchte, es sei eigens geschrieben worden, um den Kern unserer Dichtung in knappster Form darzulegen, wüsste man nicht, dass es lange vor dem Erscheinen der „Meistersinger“ schon veröffentlicht ward. Natur — das wollten schon die „Stürmer und Dränger“! Natur — das war es, was man am Ausgange des vorigen Jahrhunderts an Shakespeare, dem wieder entdeckten Shakespeare, so sehr bewunderte! Natur — das ist das grosse Losungswort, das allem steifen Akademismus der Schablone je und je entgegengeschleudert ward! In dem Begriff der Natur aber liegt beides: „Das zwingende Muss“ und das „Sich selbst Gesetz sein“, und in diesen beiden Bestimmungen erst recht wieder eine Charakteristik des Genie's — wie Schiller von Columbus sagt:

„Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde;
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiss.“

So muss schliesslich ein jeder echte Genius mit Luther von sich sagen können: „Ich stehe hier und kann nicht anders. Gott helfe mir! Amen.“ (Ein Beckmesser freilich meint: „Ich kann auch anders!“ und „baut auf Sachs und dessen Popularität“.) So gilt von

allen Genie's, was hier Sachs nur am Junker „ganz besonders bemerkt“ haben will: dass, „wie er musst' — so konnt' er's!“ *) Denn der Genius „stellt sich selbst die Regel“ und „folgt ihr dann“; ganz wie schon vor Jahrzehnten der selbe Schiller es von ihm ausgesagt:

„Jenes Gesetz, das mit ehernem Stab den Sträubenden lenket,
Dir nicht gilt's! Was Du thust, was Dir gefällt, ist Gesetz.“

Und da mag's denn wohl auch von ihm heissen: „Was nicht nach Eurer Regeln Lauf, sucht davon erst die Regeln auf!“ oder „Kein' Regel wollte da passen, und war doch kein Fehler d'rin!“ — wie es auch immer von ihm heissen wird, heissen muss: „Der Regel Güte daraus man erwägt, dass sie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt“ und andererseits auf ihn jederzeit jenes schlagende: „Heut' hast Du's erlebt!“ auf das zeitlich beschränkte: „Wann ward es erlebt?“ eines engen Alltags-Bewusstseins vollgiltige Anwendung finden wird. Das alles gehört zu seinem Wesen, ist ihm ureigentümlich und eingeboren — das darf uns also nicht weiter an ihm befremden. Hingegen: auf das beharrliche und unentwegte Fortschreiten in der einmal betretenen Bahn — darauf kommt es vor Allem an. Das: „Verliess er unsre Gleise, schritt er doch fest und unbeirrt“ — wird so zum Kriterium aller genialen Erscheinung, zum Prüfstein gleichsam für die Erkenntnis wahrhaft genialer Kraft. —

Wir haben vom „Genie“ gesprochen, dessen „Noth“ die „Flügel“ entwuchsen. Vergessen wir auch den „Vogel“ nicht ganz. Es wird in unserer

*) „Das Genie thut, was es muss — das Talent, was es kann.“ (Karl Metz.)

Digitized by Google

Dichtung zu oft auf ihn hingewiesen, als dass wir ihn hier vollständig übersehen dürften. Auch darin nämlich haben wir ein dem genialen Wesen durchaus Eigentümliches vor uns. Denn wie es nun schon einmal klar ist, dass wir uns auf alle Fälle einen stolzen, besonders ausgezeichneten und seltenen Bewohner des Äthers, „einen Vogel wunderbar mit gold'nem Flügelpaar und strahlend hellem Gefieder" darunter zu denken haben, so scheint auch schon aus der Zoologie und der Tierpsychologie im Besonderen als eine alte, durch zahlreiche Beobachtung hinlänglich gestützte, naturwissenschaftliche Erfahrung hervorzugehen, dass sein Erscheinen stets, nicht nur der „neidischen Raben heiseren Chor" und der „lichtscheuen Eulen ohnmächtiges Kreischen" weckt, sondern in der Regel auch, wie der Komet seinen Schweif, ein ganzes Heer leichter befiederter „Elstern, Kräh'n und Dohlen" nach sich zieht, die — weil sie nicht ganz bis zu seiner unvergleichlichen, unnahbaren Höhe hinanreichen, d. h. auffliegen können, — ihre traurige Impotenz durch desto grösseres Lärmen und Schreien zu maskieren suchen. „Er ist doch auch nur ein Vogel, wie wir alle, und will immer über uns fliegen!" so rufen sie laut in schlecht verhehltem Ärger. „Der Beruf des Vogels sei doch eigentlich das Schwimmen", orakelte der Schwan, und: „er solle nur mit ihr auf der schmutzigen Erde einherwatscheln" schnatterte die fette, behäbige Gans; ja, die Ente meinte gar: „Die Gans sei doch nur eine grössere Ente und gewisse Leute zögen ihr Fleisch demjenigen der ersteren vor!" — Wir kennen ja auch jene Stelle aus einem Briefe des Meisters an Franz Liszt vom Juni 1854: „Es flog ein Adler über das Haus! Ein gutes Zeichen! — Es lebe der Adler! — er flog herrlich — die Schwalben waren sehr befangen!" Also: ein „Adlerjüngling", der nicht Blei in den Flügeln hatte! Es ist die alte, ewig

Digitized by Google

neue Geschichte vom „Kräh-Winkel"; und ich habe damit nur eine fabelhafte Paraphrase gegeben des alten, leidigen: „Wer als Vogel ward geboren, der hat unter Vögeln den schlimmsten Stand!"

Da wären wir denn nun also glücklich bei dem lieben Kapitel „Zunft" und „Rezensententum" angelangt. Denn während bewusster Vordersatz bei Wagner in dem Wortlaut: „wer als Meister ward geboren", uns zugleich ein für alle Mal die Lehre predigt: dass echte Meisterschaft eingeboren sein muss und gar niemals blos angelernt werden kann, scheint der Nachsatz: „der hat unter Meistern den schlimmsten Stand" ein ewig und allenthalben gültiges Gesetz jeder genialen Mission auf Erden zu begründen — jenes Gesetz, nach welchem das Genie, und zwar jedes Genie, das Genie wie es zu allen Zeiten war und zu allen Zeiten sein wird, allerorten und allenthalben, gegen eine mächtig grosse, ebenso träge und bequeme, als in ihrer Trägheit und Bequemlichkeit böswillige Masse, schlechthin „Zunft" genannt (die sich schon vor seiner Geburt ordentlich gegen es verschworen zu haben scheint), anzukämpfen, sich bei Beginn seiner Laufbahn erst mit einer ganzen Welt von Philistern und Kritikastern auseinanderzusetzen hat.*) Konnte doch H. v. Wolzogen irgendwo einmal treffend auch das Genie als das „Ewig-Genierliche" schlechtweg definieren und dabei den Ausspruch thun: dass sich in einem Volke seine Fähigkeit zum Schlechten immer erst dann völlig offenbare, wenn ein Genie auf seine grosse Weise ihm neue Dinge sage; dergestalt also, dass jeder Genius gewissermassen zum „Gemeinheitspiegel seiner Nation" zu werden pflege. — Zwar bittet der

*) Bereits vor anderthalb hundert Jahren hat es Jonathan Swift ausgesprochen: erscheine ein wahres Genie, so könne man es immer daran erkennen, dass alle Dummköpfe ein Bündnis dagegen geschlossen haben.

Digitized by Google

Junker selbst im I. Akte seinen biederen Gastfreund Pogner darum: in die Zunft mit eingeschlossen zu werden; allein er thut dies in seiner weltunkundigen Einfalt und Unschuld, bevor er das Wesen dieser sonderbaren Handwerker-Gilde eigentlich recht kennen gelernt. Später ist er bekanntlich etwas anderer Meinung, will auch nach errungenem Preise sogar „ohne Meister selig sein". So meint auch der Genius, da er zum ersten Mal mit dem Neuen, welches zu verkünden er auf dem Herzen hat, in die Welt tritt, nach seinem rein natürlichen Gefühl, er brauche sein Werk nur vorzuzeigen, seine Idee zur Prüfung nur erst vorzulegen, um sie alsbald auch schon allseitig anerkannt, ja als etwas längst Ersehntes von Kennern vielleicht mit Freuden begrüsst zu sehen: bis er dann freilich bald darauf mit Erstaunen erst den mächtig zähen Widerstand gewahr wird, dessen standhafte Besiegung und Überwindung so recht die Tragik seiner irdischen Mission ausmachen soll. Der Grund hierfür liegt immerhin etwas tiefer, als man für's Erste wohl annehmen möchte; er ist derselbe, der auch hinter jener Thatsache steckt, dass ein Edler erst nach dem Tode (womöglich erst nach einem grösseren Zeitraum von Jahren) heilig gesprochen werden darf. Um in einen gewissen Nationaltempel (sei es nun das italienische Pantheon, oder die englische Westminster-Abtei, oder die Regensburger „Walhalla") einzugehen, muss einer zuvor gestorben sein, in die Kategorie der Volksklassiker avanciert man erst — im Sarge. Mit anderen Worten: „Der Gerechte muss viel leiden", und „der Prophet gilt nicht nur nichts in seinem Vaterlande", er gilt auch noch nichts zu seinen Lebzeiten. Natürlich; denn um als Prophet anerkannt, als Vorkünder einer neuen Sache, einer neuen Zeit begriffen zu werden, muss diese Sache, diese neue Zeit selbst schon da sein, auf dass sich eben an ihr bestätige,

Digitized by Google

dass er auch wirklich dieser „Seher“ war.*) Aber die guten Leute vergessen dabei leider immer, dass auch die ehrwürdige, glorreiche, so viel gefeierte Vergangenheit einmal Zukunft und Gegenwart gewesen sein musste, dass alle ideale Zukunft bereits in der realen That der Gegenwart (als Potenz) vorhanden und diese liebgewonnene Gegenwart im nächsten Augenblick schon zur Vergangenheit geworden ist: unwiederbringlich verloren, wenn sie nicht benützt und — gewonnen worden! Und schon gar die Lobhudler der „guten alten Zeit“, sie übersehen für gewöhnlich vollkommen, dass diese Zeit, bei der *sie* in der Erinnerung sich so wohl und heimisch fühlen, auch einmal neu und womöglich gar stürmisch gewesen. Oder — wie einmal einer sagte — es liesse sich nach all' Diesem eigentlich nichts „Unklassischeres denken, als der liebe Gott selbst, der doch immer wieder Romantiker erschafft, die das Klassische stürmen und das Althergebrachte stürzen“.

Um nun zunächst das stark hier mit hereinspielende, bereits früher kurz gestreifte Thema: *Kritik* (oder — wenn man lieber will — *Ästhetik*, denn zwischen beiden besteht noch immer ein beträchtlicher Unterschied) vorauszunehmen, sei zunächst in unserem Gedächtnis aufgefrischt, dass Beckmesser sowohl im Stadtmagistrat Nürnbergs als „Schreiber“ fungiert, als auch in der Meistersinger-Zunft augenblicklich das „Merkeramt“ versieht. Ausgezeichnet! Er muss also „registrieren“ und „kritisieren“, aufpassen, wo eins am Zeuge zu flicken, muss die Fehler „ankreiden“, Verstösse „merken“ — der leibhaftige „Rezensent“, wie er im Buche steht, der gewerbsmässige, dem Kunstwerk

*) Alte Sprachen gehen sogar so weit: „Prophet, Wahnsinniger und Gottloser“ durch ein und dasselbe Wort zu bezeichnen; vgl. Lombroso: „Genie und Irrsinn“ (Reclam) S. 258 f.

Digitized by Google

lahm nachhinkende, impotente, unproduktive Kritiker, der offizielle „Referent“ voll hochnasigen Dünkels und gespreizter Anmassung; der Kritiker von Profession, wie er nicht sein soll, aber trotzdem (vielleicht auch gerade deshalb) immer ist, war und sein wird! Nicht mehr der einzelne Sixtus Beckmesser, ein ganzer Menschheits-Typus, das Beckmessertum als solches steht vor uns (worauf schon Stinde treffend aufmerksam gemacht hat). Und fürwahr, dieses Beckmessertum, es hat existiert, die Beckmesser's haben gelebt zu allen Zeiten. Sie erkennen ihren Beruf vornehmlich darin, „das Strahlende zu schwärzen und das Erhab'ne in den Staub zu zieh'n“; sie verehren in dem Zoïlus des klassischen Altertums, der bekanntlich an einem Homer und Platon sein Mütchen kühlte, ihren geistigen Urahnen; sie fanden schon in Haydn'schen und Mozart'schen Suppen, von denen sie sich trotzdem nährten, so manches Haar und in Beethovens Auge gar einen grossen Splitter, während sie freilich den Balken in ihrem eigenen Auge nie sahen, nie sehen konnten. Etwas durch und durch Herostratisches liegt in ihrem Wesen; sie machen sich durch Tempelschändung in der Weltgeschichte bemerklich, weil sie durch die Kunst des Tempelbaues berühmt zu werden nicht vermögen.*) Stets auch wäre ihr Urteil reifer, hörten sie besser zu.**) Wie dagegen echte, d. h. produktive

*) Vgl. Raimund's: „In einem Lobgedicht gewinn' ich keinen Preis; ich bin zum Schimpfen auf die Welt gekommen.“ Es sind Worte des Narren (der die „Kritik“ vorstellt) in des liebenswürdigen Dichters Allegorie von der „gefesselten Phantasie“ — einem Stück, das überhaupt gar manche Berührungspunkte mit unserer Komödie aufweist und als Raimunds „Meistersinger“-Dichtung aufgefasst werden dürfte (s. „Bayr. Taschenbuch“ 1890, S. 23 ff.).

**) Siehe F. v. Hausegger: „Das Jenseits des Künstlers“, S. 299.

Digitized by Google

Ästhetik und wahre, d. h. berufene Kritik einem erhabenen, durch seine Genialität und Majestät, durch Grösse und Weihe überwältigenden Kunstwerke gegenüber sich verhält, das lassen uns Hans Sachsens beschauliche, verständnisinnige und (das ist wichtig und wesentlich!) kongeniale Betrachtungen am milden Abend des selben Tages, da dies Unerhörte sich zugetragen, von ungefähr wohl ahnen, wenn er dort anhebt mit den Worten:

„Wie duftet doch der Flieder
So mild, so stark, so voll!
Mir löst er weich die Glieder,
Will, dass ich was sagen soll.
Was gilt's, das ich dir sagen kann?
Bin gar ein arm' einfältig Mann!“

Das Wort angesichts hehrer Meisterwerke kann nur stammeln, kann nur versuchen, den tiefen Eindruck, das innere Erlebnis zu umschreiben, günstigen Falles das Erschaute nachzuschaffen, die Sprache der Töne poetisch wiederzudichten. Nicht mit dem kritischen Verstand, mit dem warmen Gefühl sucht der richtige Ästhetiker dem Kunstwerke beizukommen, und „fasst er es ganz“, dieses Unerschöpfliche — so „kann er's nicht messen“. In diesem Sinne berichtet schon Winkelmann von sich, dass er ein Kunstwerk zuvor immer eine volle Viertelstunde auf sich habe einwirken lassen, um erst dann aus der dadurch erzeugten Stimmung heraus, auf Grund solchen Gefühls-Eindruckes das Ganze beurteilen zu lernen. „Wer den Dichter will versteh'n, muss in Dichters Lande geh'n“ — beteuert ja auch Goethe; und darin wiederum liegt zugleich die Berechtigung jener von Meistern wie Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner mit allem Nachdruck verfochtenen Forderung: dass die Kritik in die Hände der Künstler

Digitized by Google

überzugehen habe, und dass die echte, kongeniale und produktive Kritik nur vom Künstler durch das Medium der Phantasie vertreten werden könne. Franz Brendel zwar musste seiner Zeit eine Korrektur dieses Satzes eintreten lassen, indem er darauf hinwies, wie die Beteiligung der Künstler an der Kritik vom Übel sein müsste, wenn sie die Alleinherrschaft an sich zu reissen und die nüchterne Verstandesprüfung gänzlich zu verdrängen suchten; wie sie hingegen als ein grosser, bedeutender Fortschritt zu begrüssen wäre, wenn beide Parteien zusammenarbeiten und sich gegenseitig ergänzen wollten. Aber schon aus diesem letzteren Zusatz wieder erhellt — und wird hoffentlich auch weiterhin nicht mehr ernstlich bezweifelt werden, dass wir auf unsere Künstler zu hören, auf die mancherlei Bekenntnisse aus der geheimen Werkstätte ihres Schaffens weit mehr, als dies bisher geschehen (oder: nicht geschehen), zu achten haben werden, wenn wir den arg verfahrenen Karren unserer Ästhetik aus dem Sumpfe, in den er augenblicklich geraten, noch bei Zeiten herausziehen wollen!

Liegt nun schon eine gar feine und tiefsinnige Ironie in der bekannten Wendung am Schlusse unseres Drama's, dass nicht einmal ein eigenes Elaborat seiner Feder, sondern vielmehr nur das verhunzte und missverständlich aufgefasste Lied Walthers selbst es ist, welches den „würdigen Herrn Stadtschreiber“ zu Falle bringt — ein Faktum, das die unvermögende Arroganz in ihrer ganzen Fadenscheinigkeit und Nacktheit enthüllt: so geht zu unserer Beruhigung als eigentliche und letzte „Moral von der Geschicht“ aus dem Ganzen zudem noch dieses hervor, dass die „Merker dieser Welt“, wie hartnäckig sie auch stets allem Genialen ein Bein stellen und es unserem Volke zu verleiden suchen, es verzerren und verkleinern mögen, wie sehr sie sich auch immer wieder anstrengen, „wie sie das frohe Singen zu Schaden könnten

Digitized by Google

bringen“ — dennoch bei dem gesunden und kernhaften Wesen dieses unseres Volkstums, in deutschen Landen, auf deutscher Erde, jenes höchste Ideal auf die Dauer uns nicht verdunkeln können, also auch nicht das letzte Wort behalten, geschweige denn im Kampfe mit dem Genie den Sieg je wirklich davon tragen werden.

Dies jedoch wollen wir nicht versäumen, bei dieser Gelegenheit etwas genauer zu untersuchen, was denn eigentlich dieser Menschenspezies jenen festen und breiten Rückhalt darbietet, in dessen Besitze sie sich so sicher und so machtvoll dünken, auf dem sie sich wie in einem ausgetretenen Geleise so fröhlich tummeln und munter ihren Gemeinplatz treten; kurz: wie wohl der Boden beschaffen sein mag, der solche Gewächse treibt. Es versteht sich ganz von selbst, dass damit nichts Anderes gemeint sein kann, als die ehrsame Meistersingerzunft selber, jenes Institut, dessen Wesen, Charakter und Tendenz — mein' ich — klar genug hervorleuchtet aus der einen wohlverbürgten Thatsache, dass im Jahre 1839 die zu Ulm noch bestehende, damals freilich bis auf vier Mann zusammengeschrumpfte, letzte „Meistersingerzunft“ sich in den dortigen „Liederkranz“ auflöste, und dass der vermutlich allerletzte Meistersänger, der überhaupt noch existiert — gegenwärtig vielleicht „Nachtwächter“ in Memmingen ist!*) Man braucht ja nur den Namen „Liedertafel“ zu vernehmen, um sofort zu wissen, dass man es da zumeist nicht eben mit einem „ragenden Gipfel“ der Gross-Kunst zu thun hat; und dass der Titel „Nachtwächter“ auch nicht gerade der schmeichelhafteste und ehrenvollste von der Welt ist, weiss ohnedies jeder! Nun hat uns aber der moderne Dichter der „Meistersinger“ unter gar vielen fein-

*) Vergl. Tappert: „Zur Gesch. d. Meistersanges“. (Musik. Wochenblatt, Jahrg. 1884.)

Digitized by Google

sinnigen und beachtenswerten Zügen, mit denen er die biederbe Gesellschaft ausgestattet und vor unserem Auge verlebendigt hat, auch einen an die Hand gegeben, der — sollten wir je um eine Gesamtcharakteristik dieser Zopf-Vereinigung verlegen sein — wie wenige geeignet erscheint, uns gleich in medias res bei ihr einzuführen. Hans Sachs, im Gespräch mit „lieb Evchen" die Meister persiflierend, lässt sich nämlich ein gar schlimmes, bedeutsames Wort über sie entschlüpfen:

„Was wir erlernt mit Not und Müh',
Dabei lasst uns in Ruh' verschnaufen!
Hier renn' er nichts uns über'n Haufen:
Sein Glück ihm anderswo erblüh'!"

— so eifert er, Evchen schalkhaft zu täuschen, ganz im Sinne der erpichten Meister gegen den Ritter. Hier fasse man den Vers: „Dabei lasst uns in Ruh' verschnaufen" einmal schärfer in's Auge: dahinter steckt ein Etwas von jenem in der Physik so wohlbekannten „Gesetze der Trägheit", von dem „Beharren der Materie". Sollte diese Erscheinung sich nicht auch auf anderen Gebieten des Lebens wiederholen, vielleicht ebenso auch dort sich als ein notwendiges und allgemeines Gesetz herausstellen? Warum auch nicht, wenn wir nur bei der Materie bleiben wollen und nicht allzu sehr auf Geist oder geistige Interessen dabei Anspruch erheben? Wie, wenn am Ende gar die Naturgeschichte des tierischen, rein materiellen und prosaischen, Menschen, des Banausen, darin entdeckt wäre, in jenem einzigen Verse sich zuletzt eine ganze Lebensbeschreibung des — „Philisters" entpuppt hätte? — einer Menschenspezies, die ja auch schon in den Schiller'schen Versen:

„Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme" . . .

Digitized by Google

nach anderer Seite hin treffend genug charakterisiert erscheint.

Da haben wir's — das „erlösende Wort", das Stichwort! Sofort eröffnet sich uns die weiteste Perspektive. Schon Schumann hatte mit ihm zu kämpfen; der Davidsbund war ja dieses Meisters geheime Lieblings-Idee, „Kampf der Davidsbündler wider die Philister" sein grosses Lebensmotto und die „Davidsbündler-Tänze" mit der „Marseillaise" (dem Lied der Revolution) gegen den „Grossvater-Tanz" (als „Philistermarsch" gedacht) spuken allenthalben in seinen Jugend-Kompositionen. Ja, noch weit mehr: die Sache stammt ja schon aus alter, uralter Zeit. Oder war es etwa nicht David, der wackere Held, der — ein Knabe nur — „der Philister grössten", den prahlerischen Riesen Goliath, erschlug? Und ist dieser selbe David nicht zugleich der Mann des „Saitenspieles", jener berühmte Sänger, der in Gemeinschaft mit der Harfe, also durch eine Vereinigung von Wort und Ton, so tiefen Seelenbewegungen Ausdruck gab und damit so grosse, heilsame Wirkungen erzielte? Man sieht, wir kommen aus den Fragezeichen gar nicht mehr heraus, die Fragen drängen sich ordentlich — die eine die andere — und bestürmen uns. Und nun — halten wir auf der nunmehr entklommenen Höhe einen Augenblick inne und blicken wir einmal hinab auf das behäbige Zunfttreiben unserer bürgerlichen, gewerbetreibenden Sangesmeister: fallen wir nich geradewegs „aus den Wolken herab", wenn wir da lesen, dass sie den „König David" in ihrem Schilde führen? Sie, diese Handwerker-Seelen einen „David" zum Patron erheben! Klingt das nicht fast wie Hohn? ist das nicht schon Blasphemie? Je nun — er ist auch darnach, dieser David: „mit der Harfen und langem Bart", der alte, der schwachgewordene „König". Und jetzt begreifen wir auch

Digitized by Google

jenen Gegensatz erst so recht, den Evchen im ersten Akte dem von Magdalena gemeinten Zunftbilde gegenüber mit ihrem Ideal-Bilde vom jungen Recken David, dem Helden, „dess' Kiesel den Goliath warfen, von lichten Locken das Haupt ihm umstrahlt“ (wie ihn uns Meister Dürer gemalt) empfunden haben mochte!*) — Freilich sagt Jansen in seinem verdienstlichen Buche über die Schumann'schen „Davidsbündler“: „Die Idee, David als Schutzheiligen zu verehren, ist nicht neu“, und weist dabei auch auf die alte Meistersinger-Gesellschaft und deren Kunstbestrebungen schon hin. Allein diesen Meistersingern war eben das seltsame Unglück widerfahren, dass sie David, ihren Lieblingshelden — zum Philister machten. „Revolution gegen alle Philister!“ so muss aber das entscheidende Lebensziel wahrer Kunstbewegung heissen — das muss uns von der Zunft hinweg auch wieder unserem Sangeshelden zuführen. — Revolution! Wirklich? Oder nicht vielmehr doch nur Reformation? Eine ernste und gewichtige Frage, die ein völlig neues Element in die Diskussion mit hereinbringt. Der Leser gestatte mir, zu diesem Zwecke noch einmal etwas weiter auszuholen. —

Ich habe bereits früher einmal davon gesprochen, dass der Genius Wurzelgefühl und — Schwungkraft sei; wir haben auch gehört, dass er ein stolzer, kühner, hochanstrebender Vogel mit gewaltigem Flügelschlage sei, dass er sich, wie Wieland, seine Flügel aus Not selbst geschmiedet habe. Ich sagte ausdrücklich Wieland und nicht Ikarus, der bekanntlich wächserne Flügel trug und an der Sonne alsdann jämmerlich verbrannte: der echte Genius muss den Sonnenflug vertragen können!

*) Eine ganz ähnliche „Metamorphose“ lässt sich auch in einer anderen Beziehung verfolgen, wenn wir nämlich sehen, wie der Erzengel Michael, der hl. Streiter des Herrn, allmählich zum „deutschen Michel“ (Spiessbürger) werden kann!

Digitized by Google

Nun lese ich da irgendwo den Satz: „Der Genius bricht sich entweder Bahn oder — den Hals." Und dass ich's nur gestehe, der frappiert mich nicht wenig. Das scheint mir denn doch nicht ganz richtig, so geistreich es auch klingen mag; denn dann war er eben bloss Ikarus, nicht Wieland — Wachsvogel, kein Genius mit Fittigen! Oder wäre er am Ende nur kein wirklicher, also ein falscher Genius gewesen? Giebt es sogenannte falsche Genie's, nach Analogie der „falschen Propheten"? Kennt man wohl gar verschiedene Unter- und Abarten von Genie, etwa wie blosses Strohfeuer vom soliden Holzfeuer, und dieses wiederum von der wärmenden Torf- oder gar Kohlenglut sich unterscheidet? — d. h. behielte jener Satz doch auch wieder seine Wahrheit, in einem gewissen, ganz bestimmten Sinne nämlich? Meine Leser alle wissen und haben es gewiss schon oft gehört: man ist für gewöhnlich rasch bei der Hand, den Unterschied zwischen Genie und Talent auf eine kurze und prägnante Formel zu bringen — eine Art äusserer Etiquette dafür aufzutreiben, wie deren ja leider gar viele in unserem Leben umlaufen, um dann mit der Zeit zu einem dürren Schematismus auszutrocknen. So pflegt man z. B. zu sagen: Genie schafft, Talent arbeitet; Genie produziert und Talent reproduziert; das Genie erfindet, das Talent entdeckt nur. Oder man sagt wohl auch: der Genius giebt das „Was" und das „Wie" in Einem zusammen, er erzeugt sich das „Wie" selbst aus dem „Was", während das Talent nur immer das „Wie" zu geben und neu zu bearbeiten vermag. Andere wieder meinen (ganz populär die Sache anpackend): das Genie sei die Sonne, das Talent der Mond der Menschen. Rob. Schuman, der in diesen Dingen sehr hell sah, behauptet einmal: „Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, dass sie die hergebrachte Form beherrschen; bei denen ersten Ranges billigen wir, dass sie sie erweitern; nur

Digitized by Google

das Genie darf frei gebären", und setzt also hier zweierlei Rangstufen von Talent, aber wohlgemerkt, nicht von Genie. An einer zweiten Stelle spricht er u. A. einmal von „Talenten, die einen Weg, wenn auch nicht eigen gebahnt, so doch eigen fortgeführt haben." Carrière endlich pflegte den Unterschied beider immer in dem Satze zusammen zu fassen: „Das Genie giebt neuen Most in neuen Schläuchen; das Talent höchstens neue Schläuche zum alten Most." Ich will damit nun gar nicht sagen, dass alle diese Aussprüche nicht eine mehr oder minder tiefe Wahrheit enthielten; es scheint mir damit nur noch lange nichts ausgesagt darüber, ob das Genie vom Talent nur dem Grade (quantitativ) oder aber dem Wesen nach (qualitativ) verschieden sei — also dass nicht die Begabung, sondern die Gesinnung das charakteristische Merkmal am Genie ausmachen würde. Und vor Allem ist jene Klasse von „Genie's" in keiner der vorhandenen Rubriken so recht mit unterzubringen, die als „Stürmer und Dränger" einen allgemeineren, später immer wiederkehrenden Typus in der Kunstgeschichte bilden. Soll man diese etwa als diejenigen definieren, welche das „Was" setzen, ohne auch das „Wie" dafür finden zu können, die es vor lauter Inhalt noch zu keiner Form bringen und eben daran dann meistens — „sich den Hals brechen"? Jene Revolutionäre der Kunst, die Titanen und Himmelsstürmer, welche mass- und formlos, nur dem romantischen Triebe einer zügellosen Natur gehorchend, dabei nicht zugleich auch der klassischen Besonnenheit gerecht werdend, im Anstreben den Boden unter den Füssen verlieren, über der Schwungkraft ihres Wurzelgefühls vergessen und dann — herabstürzen aus grausiger Höhe? Um endlich wieder konkreter zu werden: steckt in unserem Ritter Stolzing nicht doch etwas von einem solchen genialen „Stürmer und Dränger", so ein kleiner

Sprühteufel, der das griechische „*Μηδὲν ἀγάν!*“ (Kein Übermass!) hier und dort in einer Art von *ὕβϱιϱ*, die wie Hochmut vor den Fall kommen kann, ein wenig zu missachten scheint? Der Leser erinnert sich wohl noch der bei Schillers Theorie vom „Spieltrieb“ leichthin berührten Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt zu einander, und wie ich dort versprach, später noch einmal ausführlicher darauf zurückkommen zu wollen. Er wird nun sonder Mühe erkennen: diese beiden Begriffe treten uns hier erneut wieder entgegen; wir stehen eben jetzt sozusagen inmitten des Problemes selber. Und, als wollte sich uns dieses nun auch noch verschärfen und, gewaltsam zu einer Lösung drängend, sich auf's Alleräusserste zuspitzen, dringt soeben Walthers zage Frage an unser Ohr: „Ein *schönes* Lied — ein *Meisterlied*: wie fass' ich da den Unterschied?“ Hier, wenn überhaupt, muss die Frucht zum Reifen kommen! Wir lauschen also wohl am Besten gleich mit ihm auf Hans Sachsens, des gereiften Meisters, weise, wohlüberdachte Lehren über diesen bedeutsamen Punkt, der sich uns da mit einem Male zum „springenden“ Punkt der ganzen Kunstlehre gestaltet. Vielleicht, dass sie auch uns die erwünschte Belehrung bringen und uns über unsere geistigen Skrupel hinüber zu helfen vermögen! „Mein Freund“ — so beginnt unser Schusterpoet und -Philosoph zugleich (der hier nicht nur *in* seiner Werkstatt, sondern vielmehr auch *aus* der Werkstatt seines geistigen Schaffens zu reden scheint):

„Mein Freund, in holder Jugendzeit,
Wenn uns von mächt'gen Trieben
Zum sel'gen ersten Lieben
Die Brust sich schwellet hoch und weit,
Ein *schönes* Lied zu singen
Mocht' Vielen da gelingen:
Der Lenz, der sang für sie. —

Digitized by Google

Kam Sommer, Herbst und Winterszeit,
Viel Not und Sorg' im Leben,
Manch' ehlich' Glück daneben,
Kindtauf', Geschäfte, Zwist und Streit:
Denen's dann noch will gelingen
Ein schönes Lied zu singen,
Seht, Meister nennt man die."

Wir stutzen! Heisst das mit dem Inhalt beginnen und mit der Form aufhören? Zuerst genial sein und dann als Talent seine Laufbahn beschliessen (wie Draeseke dies z. B. Schumanns künstlerischer Entwicklung zum Vorwurf gemacht hat)? Was sagt Jung-Walther dazu? Der scheint für derartig tiefsinnige Spekulationen im Augenblicke nur wenig empfänglich zu sein und weiss damit offenbar noch nichts Rechtes anzufangen; er hat nur einen Gedanken jetzt, den an die Geliebte, die Einzige: „Ich lieb' ein Weib und will es frei'n, mein dauernd Ehgemahl zu sein!" — so lautet seine ultima ratio. Da sind nun aber wir es, die ihm ein Wort des Dichters über die „Kunst" entgegenzuhalten haben, jenen Vers des von mir heute bereits viel zitierten Schiller nämlich: „Wer um die Göttin freit, suche das Weib nicht in ihr!" Auch Sachs hat Walthern schon vorher mit Bezug auf die stürmische Singschul-Szene des vergangenen Nachmittags diesen interessanten Unterschied klar zu machen versucht mit der herzlich-wohlmeinenden Ermahnung:

„Euer Lied, das hat ihnen bang gemacht;
Und das mit Recht: denn wohl bedacht,
Mit solchem Dicht- und Liebesfeuer
Verführt man wohl Töchter zum Abenteuer;
Doch für liebsel'gen Ehestand
Man and're Wort' und Weisen fand."

Digitized by Google

Aber Sachs erklärt sich im Folgenden noch deutlicher:

„Die Meister-Regeln lernt bei Zeiten,
Dass sie getreulich euch geleiten,
Und helfen wohl bewahren,
Was in der Jugend Jahren
In holdem Triebe
Lenz und Liebe
Euch unbewusst in's Herz gelegt,
Dass Ihr das unverloren hegt.“

Wie sagt doch ein deutscher Tonmeister? „Das ist der Lohn der durch Fleiss und Studien gewonnenen Meisterschaft, dass sie sich bis in's hohe Alter ergiebig zeigt, während beim leichtsinnigen Talent das Versäumnis der Schule doch einmal durchbricht.“ „Was ist es aber, das in älteren, d. h. in älteren Mannesjahren geschriebenen Werken, trotz des Nachlasses der Phantasie und der Kunst-Natur, wenn sie sich in ihnen zeigt, doch immer so wohlthut und beglückt? Es ist die Feier der Meisterschaft, die Ruhe nach Kampf und Sieg, wo man keinen mehr zu bestehen und zu erringen braucht.“ Zu deutsch: ein Mangel der Schule und des ernsten Formstudiums bei einem Übermass des Jugenddranges ist gefährlich; ein Vernachlässigen der Form zu unbeschränkten Gunsten des Inhaltes in der Jugend rächt sich zuversichtlich im Alter; zum Unbewussten muss das Bewusste hinzutreten, soll wahre Meisterschaft sich bewähren; aber diese muss doch auch immer vom Unbewussten getragen und aus dem Unbewussten wiedergeboren sein. Der Künstler soll nicht etwa als heisses Genie anfangen, um sich zum Talent allmählich — abzukühlen; er soll weit eher „als Talent“, an das Alte und Vorhandene sich anlehnend, beginnen und dieses von den Vätern „Ererbte“ „erwerbend, um es zu besitzen“, aber dann weiterhin auch frei aus sich heraus

Digitized by Google

und neu gestaltend, eigenartig kühn es umbildend wie zu Höherem entwickelnd, als Genius seinen Lebensgang beenden. So haben alle Genie's der Reformation, die später zu den Heroen und Klassikern der Nation gezählt wurden, zuerst an das Überkommene (wie der Missionar an das Hergebrachte und bereits Gegebene) angeknüpft, und erst nach und nach, auf Grund ihrer Beherrschung der gegebenen Form durch Neu- und Umgestaltung sie „überflügelnd" (das Bild vom Vogel!), sich zu ihrer bahnbrechenden und epochemachenden Eigenart emporgerungen; so sind alle Genie's der Revolution, die Stürmer- und Dränger-Naturen, die von allem Dagewesenen von vorneherein abstrahieren zu sollen vermeinten, je und je Romantiker geblieben oder als zahmgewordene, verflachte Talente zuletzt im Sande verlaufen, zu Zeiten auch wohl zu Grunde gegangen und jämmerlich zu Schanden geworden. Andrerseits wieder darf man aber sagen, dass der spätere Klassiker immer zuerst als ein Romantiker gegolten hat, bis erst die Folge-Zeit und das fortschreitende Verständnis der Zeit ihn in die Ruhmeshalle klassischer Grössen einzureihen lernte. In diesem Sinne nun einer strengen Notwendigkeit gründlicher Vorschulung und technischer Bezwingung der Form steh'n die „alten Meister" der Vergangenheit „in so hohem Ruf"; in diesem Sinne einer ernsten (wenn auch im Grunde mehr technischen) Auffassung der Kunst, kann der Schuster den Junker bitten, „seinen Groll ruhen zu lassen" über die modernen (zeitgenössischen) Meister (seine eigenen Kollegen) und ihm beteuern:

„Ihr habt's mit Ehrenmännern zu thun;
Die irren sich und sind bequem,
Dass man auf ihre Weis' sie nähm'.
Wer Preise erkennt und Preise stellt,
Der will am End' auch, dass man ihm gefällt."

Digitized by Google

Allerdings, „'s wär' gar zu schön" auf dieser Welt, wenn sich das Alles auch immerdar also bewahrheiten möchte, wenn nicht die schlechte, die menschliche Kehrseite der Medaille, die Zünftelei als solche, immer und immer wieder hervorgekehrt würde; fürwahr, „es wär' eine köstliche Zeit!" Aber bekanntlich ist „schon dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen"; bekanntlich ist auch nicht jeder ein Hans Sachs an Weitherzigkeit und Versöhnlichkeit der Anschauungen, der — er selbst ein Meister — sich vom Schüler die Regeln neu erklären und deuten lassen will, wenn er sie ihm beizubringen sucht. —

Was wir jedoch bisher von Hans Sachs gelernt, es ist noch immer nicht „der Weisheit letzter Schluss".

„Freund, eu'r Traumbild wies euch wahr;
Gelungen ist auch der zweite Bar!"

sagt dieser Meister zu Stolzing, nach dessen Vollendung des zweiten Abgesanges. Es wird hier mit dem Worte „Traumbild" auf etwas Vorangegangenes Bezug genommen, mit dem wir uns noch nicht näher vertraut gemacht haben. Da nämlich der Ritter am selbigen Johannis-Morgen aus der Kammer des Schusters, wo er die Nacht über geruht, in die Werkstatt heraustritt und ihm erzählt, welch' wundervollen Traum er gehabt, da drängt jener, der sich noch immer „die Hoffnung nicht mindern lässt", dass der Fremde den Preis gewinnen werde, mit milder Zudringlichkeit in ihn, ihm jenen Traum doch erzählen zu wollen. Walther aber wagt es kaum, ihn nur zu denken, da er denn fürchten müsse, das schöne Bild sich damit wieder zu verscheuchen. Hierauf nun Sachs:

„Mein Freund, das g'rad ist Dichters Werk,
Dass er sein Träumen deut' und merk'.

Digitized by Google

Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
Wird ihm im Traume aufgethan:
All' Dichtkunst und Poeterei
Ist nichts als Wahrtraumdeuterei."

Und vorher schon, aus der langen, tiefsinnigen Betrachtung über den „Wahn" der Welt, war als Endergebnis hervorgegangen, wie „gewisse edlere Werke" (und es sind darunter zweifelsohne besonders die Ruhmesthaten des Genie's gemeint) „nie ohn' ein'gen Wahn gelingen". Eine ganze Philosophie des künstlerischen Schöpfungsaktes, des produktiven Zeugungsvermögens thut sich da auf! — Sollen wir dieser Ideen-Verbindung nun aber wohl die Sentenz entnehmen, dass Genie hart an Wahnsinn grenze — wie man dgl. heutzutage doch bis zum Überdruss hören kann? Nein! Vielmehr sie sagt uns etwas ganz Anderes! Schon Fr. Th. Vischer („Altes u. Neues" II., Neue Folge) weist darauf hin, dass alles Werk der Kunst und Dichtung echt nur dann sei, wenn es durch und durch den Charakter eines Traumes trägt, der sich als innere Wahrheit bewährt. Die moderne Seelenkunde — von Kant ausgehend, von Schopenhauer entscheidend gefördert und durch experimentelle Untersuchungen weiterhin unterstützt — hat sich obendrein neuerdings mit Energie und Erfolg auf eine gründlichere Erforschung der Psychologie des Traumlebens geworfen und hier den nahen Zusammenhang zwischen diesen und den unter dem Namen des „Hellsehens" bekannten Erscheinungen des Seelenlebens festgestellt. Wir brauchen jedoch unsere Weisheit nicht erst aus der „Sphinx" (bekanntlich dem Organ dieser Bestrebungen) zu holen. Schon beim „Hausphilosophen der eingeschworenen Wagnerianer" (wenn wir ihn und uns so nennen dürfen), bei Schopenhauer nämlich, findet sich — und zwar in den jedermann zugänglichen „Parerga und Paralipomena", im I. Band

Digitized by Google

S. 254 — folgender, im Hinblick auf unsere Textstelle sonderlich beziehungsvolle Passus: „Es giebt einen Zustand, in welchem wir zwar schlafen und träumen, jedoch nur die uns umgebende Wirklichkeit selbst träumen. Obwohl wir mit festgeschlossenen Augen schlafen, träumen wir; nur ist, was wir träumen, wahr und wirklich. Es ist, nicht anders, als ob alsdann unser Schädel durchsichtig geworden wäre, so dass die Aussenwelt nunmehr, statt durch den Umweg und die enge Pforte der Sinne, geradezu und unmittelbar in's Gehirn käme . . . Die beschriebene Art des Träumens ist das, was man Schlafwachen genannt hat; nicht etwa, weil es ein Mittelzustand zwischen Schlafen und Wachen ist, sondern weil es als ein Wachwerden im Schlafe selbst bezeichnet werden kann. Ich möchte es daher lieber ein Wahrträumen nennen. Zwar wird man es meistens nur früh morgens, auch wohl abends, einige Zeit nach dem Einschlafen, bemerken: dies liegt aber blos daran, dass nur dann, wann der Schlaf nicht tief war, das Erwachen leicht genug eintrat, um eine Erinnerung an das Geträumte übrig zu lassen.“

Das wäre also s. z. s. der „exakte“ Hintergrund jener feinen Hans Sachs'schen Beobachtung!*) Und dann verbirgt sich noch ein zweiter tieferer Sinn hinter dem Ganzen. Wiederholen wir schnell noch einmal: Wir träumen wahr; es ist zwar die Wirklichkeit, die wir hier, diesmal gleichsam ohne dazwischentretende Scheidewand der Schädeldecke, erschauen; dennoch ist es nicht diese Wirklichkeit selber in ihrer Unmittelbarkeit, sondern die Realität eingegangen, oder besser: hin-

*) Wobei indes noch zu bemerken ist, dass obiger Vortrag verfasst und in verschiedenen Städten bereits gehalten war, als die grundlegenden Untersuchungen Fr. v. Hauseggers über das „Jenseits des Künstlers“ erschienen, welche eine weit tiefere Bestätigung der Sache noch ergeben.

durchgegangen durch das sogenannte — „Traumorgan“.

Daraus folgt aber ohne Weiteres die Lehre, dass es ein Ruhig-Beschauliches ist, ein noch nicht, (oder noch besser nicht mehr) unmittelbar sinnlicher, rein physiologischer Affekt, sondern rein ästhetischer Effekt — eine innere Beschaulichkeit also, eine Art genialer Intuition, die willensfreie, von den Regungen der Leidenschaft ungetrübte Kontemplation; kurz: abgeklärter Eindruck (der später im künstlerischen Bilde seinen enthusiastischen Ausdruck findet), in die Sphäre der stillen, objektiven Besinnung aufgenommenes äusseres Erlebnis. Da haben wir's denn — das Geheimnis aller Kunst! Mit Recht dient daher (schon Hans von Wolzogen weist in anderem Zusammenhange darauf hin) nicht jenes erste Lied Walthers, das nur sagen will: „Die Natur lehrte mich singen“, zum Preislied. Mit Recht sagen nach dem zweiten — weil es noch zu drastisch, ja sogar ironisch und persönlich aggressiv wirkt — die meisten „versungen und verthan!“ Denn dort ist die Kunst — in der Auffassung des Sängers — noch auf ihrer naturalistischen Kindheitsstufe, und hier bleibt sie noch zu sehr, nach der Art des fühlsamen Jünglingsalters, pathologisch (d. h. persönlich leidend), zudem tendenziös-lehrhaft, was vollendete Kunst gewiss immer zu vermeiden haben wird. Mit eben demselben Rechte hingegen wird das Schlusslied (und zwar dieses noch eher als die erste „Morgentraumdeutweise“ in zwei Baren), zum wahren, würdigen Preisgesang, zumal hier noch durch eine Art von höherer Nerventhätigkeit das Moment der Begeisterung hinzutritt (die sich uns dabei zugleich als das notwendige Agens beim Schöpfungsakte selbst enthüllt). Denn was es an sich giebt, ist diesmal: das Persönliche, vergegenständlicht zum künstlerischen Bilde,

Digitized by Google

die interesselose Wiedergabe eines mittelbar Erlebten und unmittelbar Erschauten. — Und wenn nun später (wir weilen noch in der Werkstatt des Schusters) von dem „An-" und „Auffrischen" des Bildes, wo es verblasst, die Rede ist (Sachs erwähnt es) — was sagt uns dann dieses? Der „Abendtraum", von dem der Meister in dem herrlichen Quintett zu singen weiss, was lehrt er uns? Sie bezeugen, dass es ein Festhalten des Traumes giebt über die ersten, frischen Morgenstunden hinaus auch für später, wenn man längst erwacht — unter Tages Müh'n, selbst nach des Tages Sorgen, Arbeiten und Nöten. Vortrefflich! Also: Meisterschaft — eine Art Technik im Festhalten und Bewahren des Traumbildes, welche dann den Künstler „treulich geleiten mag, dass er das unverloren hege", was er gen Morgen (will sagen in der Jugend frohen Tagen) selig-traut erlebt und erschaut, auf dass er dann auch später, am Lebensabend selbst, durch „Anfrischen" des (bis dahin vielleicht etwas „verblassten") Bildes, es zum schönen „Abendtraum" gestalten möchte! Dies Alles nur in Bezug auf die im Alter und mit der Zunahme der Jahre und Abnahme der Kräfte so notwendige, reifste und vollendete Meisterschaft gesagt. — Jetzt, in der Frische und Fülle der Jugend, verleiht Natur selbst aus dem Drange der Lenzes- und Liebesnot das „Meisterlied", d. h. das vollendete Kunstwerk, wo sich der Inhalt selbst seine Form erzeugt.

„Lausch', Kind, das ist ein Meisterlied!
Derlei hörst Du jetzt bei mir singen."

So bekennt sich selbst der echte Meister „bemeistert", wenn das wahrhaft Ursprüngliche und Göttliche, die harmonische Vereinigung des „Ewignatürlichen" mit dem „Reinmenschlichen", einmal zu ihm spricht.

Walthers Auftreten unter den Meistern, denen der „Zopf hinten hängt", stellt dem „Buchstaben" den

Digitized by Google

„Geist“, der alten, starren, „sogenannten“ ewigen, aber darum nicht minder vergänglichen Form, dem Formelkram und Schablonenwesen, den ewig-jungen, ewig-neuen, ewig-freien Inhalt entgegen; er vertritt das Recht und die lebendige Tradition des Minnesangs gegenüber dem ertötenden Schema des Meistersanges, und stellt damit — diesem seine eigentliche Wurzel, aus der er entstammt und aus der er sich allein nur wieder zu erneuern vermag, aufweisend — ein altes, historisches Verhältnis nur wieder. Sein Preislied ist der wahre, verjüngte, der unverdorbene Meistergesang, der eben ursprünglich — wie die Litteraturgeschichte überzeugend nachgewiesen und Walther selbst im I. Akt, in der 3. Strophe seines zweiten Liedes noch obendrein betont — Minnegesang war. „Der Lebende hat Recht“ — sagt aber schon Schiller; und auch hier weicht dem „Ewig-Jungen“ der Meister — Hans Sachs! Minnesang und Meistersang, der eine im Grunde die ideale, der andere mehr die reale Seite der Kunst in sich begreifend, auf musikalischem Gebiete insbesondere der eine das Inhaltliche, der andere das Formelle bevorzugend, der letztere wiederum die Harmonie zur Melodie des ersteren fügend, dieser aber (bei richtigem Verhältnis beider) durchaus „tonangebend“ — sie sind beide nur die sich gegenseitig ergänzenden, besonderen Seiten der einen und unteilbaren Kunst. Darum auch die kunstvoll-herrliche Verwebung beider Motive, des Minne- und des Meistermotives, im Vorspiel und im weiteren Verlaufe unseres Drama's — eine Vereinigung von homophoner und polyphoner Musik zu einem Ganzen, wie sie schöner nicht gedacht werden kann. „Das Meistersinger-Thema wird aus der Oberstimme verdrängt, wo es sich bisher die alleinige Herrschaft anmasste, und in den Bass verwiesen, wo ihm nun die Stellung als Träger und Grundpfeiler aller selbständigeren Regungen

Digitized by Google

der Oberstimme, dessen Stütze und Führer zu sein, zufällt; das ehrwürdig-breite Meistermotiv wird Grund- und Generalbass des leichter beschwingten Minne-Motives. Darin aber liegt doch zugleich wieder die Anerkennung der Meister-Arbeit und ihrer festgefügten, geschlossenen und kompakten Kunst-Formen — in der Unterstimme. (Erst dann, nachdem dieses Verhältnis einmal klar gestellt, tritt das Meister-Motiv mit Nachdruck und mit wahrhaft majestätischem Glanze, nach seiner ganzen Herrlichkeit gewürdigt und bestätigt, wieder in die Oberstimme ein.)“ So ungefähr analysierte Heinr. Porges schon vor Jahrzehnten den musikalischen Teil des Vorspiels zu unserem Drama. Bedarf es da noch eines weiteren Kommentars? Da hätten wir's denn gelöst, das verwickelte, heikle Problem! Die Melodie bildet den Inhalt, die Harmonie giebt die Form; die „horizontale“ Harmonie der Töne (wie Wagner die „Melodie“ nennt) muss immer wieder erneut, neugeboren und verjüngt werden, die „vertikale“ (die eigentliche Harmonie) dagegen wird von ihr frische Nahrung empfangen, aber ihr auch wieder altbewährten, festen Halt gewähren, wo sie straucheln sollte. So wird der wahre Inhalt stets von innen, aus einem inneren Drange kommen müssen, während die Formen auch in Ermangelung eines neuen Inhaltes von aussen mit sich spielen lassen, aus einem „Überschuss an Kraft“ des Könnens (worin wir im Allgemeinen das Wesen der Meisterschaft erblicken dürfen) zum willkommenen Objekt für den Spieltrieb werden.*) Dort ist die Musik Ausdruck; hier bleibt sie Tonspiel! In diesem Sinne sind und bleiben Inhalt und Form zwei ganz verschiedene, zwar nicht von einander

*) „Der Kontrapunkt in seinen manigfaltigen Geburten und Ausgeburten ist das künstliche Mitsichselbst-Spielen der Kunst, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie!“ sagt Wagner in „Oper und Drama“.

Digitized by Google

zu trennende, aber doch wohl zu unterscheidende Dinge, kann also auch „Inhalt der Tonkunst“ nicht (etwa nur) — „tönend bewegte Form“ sein. Wie einfach, wie kindlich! Und doch ein Problem, das schon eine ganze Litteratur für sich aufzuweisen hat. Nun begreifen wir vollends auch, warum ein Meister der deutschen Tonkunst jungen Tonkünstlern dereinst den Rat erteilen konnte: „Neue, kühne Melodien müsst ihr erfinden!“ Melodien sagte er — nicht Harmonien! Und was ist dies denn für eine Melodie, die solche Wunder thut? Ist es eine Melodie, die man „dem Volke auf allen Gassen singt“? oder ist es jene berüchtigte „unendliche“ des Wagner'schen „Sprachgesanges“, von der gemeinhin das Axiom gilt: „Kein Absatz wo, kein' Koloratur“?

Ich will hier rasch noch ein kleines Märchen erzählen, das wie alle derartigen Kindergeschichten schier unglaublich klingt und dabei doch so wahr wie ein persönlich unmittelbares Erlebnis berührt, ja — das den Leser vielleicht an einen gewissen Gesang aus dem I. Akte der „Meistersinger“ selbst erinnern wird.

„Es war einmal ein junger Prinz, dem ward es an einem gar schönen Sommer-Abende in seiner geräuschvoll tobenden und lärmenden Residenz zu eng; auf und davon lief er, ein einsamer Wanderer, weit vor die Stadt hinaus in's Freie, immer weiter von den rauchenden Kaminen sich entfernend, bis ihn endlich der herrliche grüne Wald mit seinem ‚beredten Schweigen‘ in seinen kühlen Schatten labend aufnahm. Überwältigt von dem bezaubernden und erquickenden Eindruck seines Naturfriedens liess er sich zu nachhaltigerer Sammlung und Belauschung all' der feinen Vorgänge und leisen Regungen der Waldseele am Fussende eines Baumes nieder, mit dem Blicke durch die Äste und das blättrige Gezweig in's luftige, duftige Himmelsblau sich verlierend. Wie er da nun, seine vom Druck des Stadt-

Digitized by Google

Geräusches befreiten Seelenkräfte zu einer ganz neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger aufhorchte, so vernahm er nun auch immer deutlicher die unendlich manigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen: immer neue und und unterschiedene traten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubte; wie sie sich vermehrten, wuchsen sie an seltsamer Stärke: lauter und lauter schallte es, und so viel der Stimmen, der einzelnen Weisen er hörte, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkte ihm doch wiederum nur die eine, grosse Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer seine zahllosen Sternenheere gewahrte.“ — Wer von uns kennte es nicht, dieses duftige Märchen von der Erfindung der Melodie — durch Siegfried, den jungen Recken, unter dem schattigen Lindenbaum beim geheimnisvollen Waldesrauschen? Wer kennt nicht die bezügliche Stelle dazu in Prosa aus Wagners Abhandlung über „Zukunftsmusik“, der ich das nur einfach zu entnehmen brauchte? Und wer möchte das Alles nicht gern und freudig (zugleich Walthers jung-frischen Sang damit einschliessend) zusammenfassen in dem Jubelruf aus des Meisters eigenem Munde (vgl. „Ein schöner Abend“): „Gesegnet sei der Gott, der den Frühling und die Musik erschuf!“ — Diese Melodie, sie wird ewig in unserem Prinzen nachklingen, „aber nachträllern kann er sie nicht“; „um sie ganz wieder zu hören, muss er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabende. Wie thöricht, wollte er sich einen der holden Waldsänger einfangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchteil jener grossen, erhabenen Waldmelodie vorzupfeifen!“ — so

Digitized by Google

fügt dort der Meister am Schlusse noch hinzu. Und in der That, das ist dann jene Melodie, die „nur nicht leicht zu behalten“ und darob nicht wenig „ärgert unsere Alten“, ja in der sogar gewisse nüchterne Hohlköpfe und prosaisch-veranlagte „Pfahl-Bauern“ „von Melodei auch nicht eine Spur“ finden wollen — warum? weil sie eben am milden Sommer-Abend statt in den lauschigen Wald zu gehen, oder unter'm holden „Flieder“ zu träumen, sich in's dumpfigste Bierhaus zu setzen lieben, oder mit gespreizten Serenaden ihre Mitmenschen beglücken; sie ist eine gehörte, keine bloss geschaute Melodie, die Melodie der natura naturans (wie wir hier mit Lotze'schem Feinsinn unterscheiden können), welche das innere Leben und Weben der Naturstimmungen belauscht; nicht aber diejenige der natura naturata, die nur die symmetrischen Formen und Rhythmen äusserer Plastik abgegukt hat und nun getreulich nachbildet; kurz: eine Melodie, von der selbst der einsichtsvollere Meister zugeben muss, dass der Sänger, altgewohntem Gebrauche entgegen, zwar „ein wenig frei“ mit ihr verfahren sei, von der er aber doch — wie er sofort berichtigend und begütigend hinzusetzt — nicht sagen könne, „dass sie ein Fehler sei“.

Wie er aber im Reiche des Ästhetischen das Wesen des Humors ist, zwischen Tragik und Komik vermittelnd einzutreten, so steht nun auch Meister Sachs, mit seinem unvergleichlichen Humor, als Mittelsperson zwischen den beiden Gegenspielern Walther und Beckmesser mitten inne. Hans Sachs wird so, während die ernste Kunst seines Reformationsgesanges im heitersten Leben ihm feierlich den Gruss des Volkes zuruft, gleichsam selber zur Verkörperung jener erhabenen „Heiterkeit“, etwa derselben Kunst im schweren Lebens-Ernste, von welcher Wagner selbst am Ausgange seiner tiefsinnigen Schrift über „Staat und

Digitized by Google

Religion" mit besonderem Hinblick auf Schiller spricht, wenn er dort u. A. sagt: „Die Kunst zeige ich daher beim Abschiede meinem hochgeliebten Freunde als den freundlichen Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen lässt, das — wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint — uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Not entrückt" ... Ersterer, Walther, mitunter noch allzu sehr pathetisch, ist nicht ohne einen leisen Anflug von Tragik zu verstehen; letzterer, Beckmesser, verhält sich komisch mit einem Stich ins Burleske, Derb-Karikierte; der Schusterpoet mit seinem harmonischen und humoristischen Wesen aber mildert diese beiden schroffen Gegensätze, gleicht sie ein wenig aus und hebt sie in sich zur Einheit auf. Beckmesser findet schon an dem Gewöhnlichen und Gemeinen (Rein-Irdischen und Sinnlich-Menschlichen) sein Genügen; Walther, nicht so, will kurzen Prozess machen und mit der Geliebten fliehen, wo sich ihm der geringste Widerstand in den Weg legt — er ist ein aufbrausender Sprudelkopf, der den Knoten gern zerhauen, nicht lösen möchte; Hans Sachs endlich bewegt die beiden Liebenden zu bleiben, zu bestehen und den Widerstand zu besiegen. Und wie hier im Besonderen, so vereinigt er hinwiederum auch im Allgemeinen die Gegensätze von Form und Inhalt in sich harmonisch. Denn ist dort, beim Ritter, (wenn für den Augenblick auch aus dem überschwellenden Gefühl ein schönes und gutes Meisterlied gelungen) doch noch mitunter zu viel Gehalt, der sich nur allzu leicht Freiheiten mit der Form erlaubt, „junger Most", der sich jetzt hin und wieder „noch ganz absurd geberdet", aber „zuletzt doch noch 'nen guten Wein

Digitized by Google

abgeben wird", und dort, beim Merker, gar zu wenig innerer Gehalt, blosse, noch dazu nicht einmal immer schöne Form ohne jedweden Inhalt, ein leerer, unförmiger Schlauch ohne Most, der wohl auch nie mehr entsprechend aufgefüllt werden kann: dort also ein zu Viel, hier ein zu Wenig — so vertritt der Schuster nunmehr das vollendete Gleich-Mass, die vollkommene Harmonie, den wohlgeformten d. h. durch Form und zur Form bezwungenen Inhalt, die inhaltserfüllte, schöne Form; Not und Spiel, Spiel und Not, beides gleicherweise sich ankündend, durchdringen sich in ihm wechselseitig. Und ebenso: entdecken wir bei Walther hier und dort noch ein Übermass von Natur in der Kunst, und erscheint uns Beckmesser zumeist als verzerrte Kunst ohne Natur (Künstelei), vertritt jener momentan mehr den „Sturm und Drang", damit aber doch auch das Leben, und dieser im Grunde mehr das Konservatorische, Antiquarische, damit aber auch die Mumifizierung der Kunst: so erkennen wir in Sachs nunmehr die echte Kunst-Natur, wo die Natur zur Kunst wird und die Kunst zur zweiten Natur geworden*).

Ganz in dem Grade vollends, in dem Verzicht sowohl über Verlust als auch über Gewinn steht, muss sich ein Hans Sachs als die Personifikation edelster Resignation nun folgerichtig auch über die beiden Rivalen, über Beckmesser wie über Walther, erheben. Und wollten wir daraus dann noch die allein zulässigen Konsequenzen ziehen, so würde das Endergebnis in Kürze etwa dahin zu lauten haben: Hans Sachs ist die eigentliche (ästhetische) Hauptperson, der Mittelpunkt unseres Drama's — mit welchem Satze denn auch an den „Meistersingern" ein schon früher von

*) Vgl. Goethe's: „Wo Kunst sich in Natur verwandelt, da hat Natur mit Kunst gehandelt."

Digitized by Google

anderer Seite am „Nibelungenring“ und am „Tristan“ nachgewiesener, freilich auch dort lang genug übersehener, für Wagner, den Dramatiker, jedoch ungemein charakteristischer und geradezu typischer Zug nachgewiesen wäre. Denn ganz ähnlich (ich sage ausdrücklich nur „ähnlich“), wie dort im „Nibelungenring“ nicht etwa Siegmund oder Siegfried, sondern Wotan, und dort im „Tristan“ nicht dieser selbst, sondern Marke der Mittelpunkt des ganzen Dramengewebes bleibt, ganz so muss auch Sachs in unserem Drama Stolzing gegenüber die grössere Bedeutung einnehmen, und ist ihm unbedingt die hervorragendere Stelle einzuräumen. Um es kurz und deutlich zu sagen: Siegfried, Tristan und Walther sind die Helden; Wotan, Marke und Hans Sachs hingegen die gewichtigen Hauptpersonen der drei Dramen. Also nicht die Apotheose Walthers, diejenige Hans Sachsens steht im Mittelpunkte der Wagnerschen Dichtung, und somit wäre zugleich der alte Vorwurf: Wagners „Meistersinger“ bedeuteten eine Herabsetzung der alten Meister, mit einem Schlage zugleich widerlegt. So sagt schon Peter Cornelius in einem gar schönen Aufsatze der „N. Z. f. M.“ (Jahrg. 1866): dass der „gemilderte, ruhigere Wagner sich selbst zu der Figur des Hans Sachs gesessen habe, als der beste Studienkopf, den er für diesen Teil seines Gemäldes just finden konnte“, und nennt Hans Sachs in diesem Sinne auch treffend „einen Höhepunkt, ein Reifstes in Wagners Entwicklung“. Und wahrhaftig, der Schusterpoet erhält ja auch den Kranz, der nur für einen kurzen Augenblick Jung-Walthers Stirne geschmückt hat. Er, nicht etwa der jüngste „Stürmer und Dränger“, „spricht hier den Spruch“; der „Meister“ behält das letzte Wort!

„Heil Sachs! Hans Sachs! Heil Nürnbergs teurem Sachs!“

jubelt laut das Volk, da der Vorhang fällt. . . .

Digitized by Google

Ich bin zu Ende, so weit man da von einem „Ende“ reden darf, wo die Unerschöpflichkeit des Kunstwerkes selber einen Entschuldigungsgrund für gewisse, nur andeutungsweise behandelte Lücken in der Ausführung abgeben muss. Vielleicht habe ich dem Leser das Poetische unserer „Meistersinger“ da und dort zu sehr in's Prosaische, Nüchtern-Kritische herabgezogen, habe — was man so sagt — den Blütenstaub an der Blüte noch vergessen, der doch eigentlich erst ihr Wesen und ihren Wert ausmacht, aber freilich auch ihr Geheimnis, und so, wie jedes Geheimnis echter Kunstblüte, schlechterdings unsagbar bleibt. Nun, ich glaube diesen feinen, perlenden Tau wenigstens nicht verwischt, nicht zerstört zu haben. Ja, ich trage mich sogar mit der Hoffnung, dass uns jener Blütenduft möglicherweise jetzt noch weit mehr anzuziehen vermöge, seit wir uns nun auch Gattung, Art und Eigenschaften der Pflanze klarer gemacht haben. Mit Goethe (im Zusammenhang mit allem bisher Entwickelten) schliesse ich vielsagend diese „Ästhetik in nuce“:

„In Froschpfuhl all' das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt!“

Digitized by Google

Nachtrag:

Die „Meistersinger"-Litteratur

Joh. Chr. Wagenseil: „De civitate Noribergensi commentatio"; Anhang zu: „Von der Meistersinger holdseliger Kunst" (Altdorf 1697.)

Adam Puschmanns „Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges." (Hallenser Neudrucke 1888, Nr. 78.)

Urkundliches über den Meistergesang zu Strassburg; Vortrag von Ernst Martin. (Strassburg 1882.)

Plate: „Strassburger Studien." (1883 und 1887.)

Jacob Grimm: „Über den altdeutschen Meistergesang." (1811.)

L. Uhland: „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage."

Schnorr v. Carolsfeld: „Zur Geschichte der deutschen Meistersinger." (Berlin 1872.)

W. Sommer: „Die Metrik des Hans Sachs." (Halle 1872.)

Goethe: „Hans Sachsens poetische Sendung."

E. T. A. Hoffmann: „Meister Martin und seine Gesellen".

Kotzebue: „Die deutschen Kleinstädter". (Posse.)

R. Wagner: „Ges. Schriften", Bd. VII, S. 197 ff.; „Die Meistersinger von Nürnberg"; ebenda Bd. IV, S. 349—353; VI, 382; Bd. VIII, S. 311 f., 399—406; Bd. IX, S. 252 f., S. 329 ff., 372 f.; X, S. 161. (Erschienen bei E. W. Fritzsch, Leipzig 1872/73.) „Entwürfe und Fragmente" (Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1885) S. 104 f.; B. Bl. 1890, S. 177; Lebensbericht, S. 63 f.; endlich Bayr. Bl. 1892, VII/VIII. Stück.

Franz Müller: „Die Meistersinger von Nürnberg. Ein Versuch zur Einführung in die gleichnamige Dichtung R. Wagners." (München 1869.)

Ludwig Nohl: „Neues Skizzenbuch" II. Hälfte, S. 309—461: „R. Wagners Meistersinger von Nürnberg." (München 1868/69.)

Derselbe: „Wagner-Biographie" (Leipzig, bei Reclam) S. 75 ff., sowie „Musikdrama f. Laien" (Tetschen 1884, Prohaska).

H. von Wolzogen: „Zur Kritik der Meistersinger" (1870); „Die Meistersinger von Nürnberg auf der Opernbühne" (1875);

„Noch Allerlei von den Meistersingern" (1881). (Vgl. das Buch: „Wagneriana. Ges. Aufs. über R. Wagners Werke"; Hannover 1888.)
Dr. Julius Stinde: „Meistersingermotive. Eine Studie." (Hamburg 1873.)
Dr. F. Burkart: „R. Wagners Meistersinger in dramatischer, sprachlicher und musikalischer Hinsicht kritisch beleuchtet." (Wiesbaden 1880.)
Max Josef Beer: „Eva Pogner. Ein deutsches Charakterbild." (Wien bei Gutmann.)
Albert Heintz: „Die Meistersinger von Nürnberg von R. Wagner. Versuch einer musikalischen Erklärung." (Charlottenburg-Berlin 1885.)
Dr. H. Wilsing: „Meistersinger-Motive. Ein thematischer Leitfaden." (Leipzig 1888.)
F. Pfohl: „Führer durch R. Wagners deutsche Nationaloper: Die Meistersinger von Nürnberg." (Leipzig 1892.)
Derselbe: „Bayreuther Fanfaren" S. 54—63. (Leipzig 1891.)
Curt Mey: „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst. Tabulatur-Erklärung und Erläuterungen zu Wagners M. v. N." (Karlsruhe 1892; 2. Aufl. Leipzig 1901.)
Hugo Dinger: „Die Meistersinger von Nürnberg." Zur Einführung in das Werk. (Leipzig und Baden 1892; 2. Aufl. Leipzig 1901.)
H. von der Pfordten: „Handlung und Dichtung der Bühnenwerke R. Wagners." (Berlin 1891.)
Franz Muncker: „Rich. Wagner." (Bamberg 1891.) S. 82 ff.
Houston Stewart Chamberlain: „Das Drama R. Wagners." (Leipzig 1892.) S. 83—93.
Derselbe: „Richard Wagner." (München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft.) S. 257 ff.
Carl Friedr. Glasenapp: „R. Wagners Leben und Wirken." (Leipzig 1892.) II. Band, S. 178—197, 220—239.
Ed. Hanslick: „Die Moderne Oper." (Berlin 1875.) S. 292—306.
Friedr. Nietzsche: „Unzeitgemässe Betrachtungen; IV. Stück „Richard Wagner in Bayreuth." S. Werke, Bd. I (Leipzig C. G. Naumann) S. 554 f.; aber auch Bd. VII, S. 203 f.
Eduard Schuré: „Das musikalische Drama." Verdeutscht von H. v. Wolzogen. (Leipzig 1888.) II. Teil, S. 85—101.
Dr. Otto Neitzel: „Führer durch die Oper"; Bd. III: Wagners Musikdramen. (Leipzig 1893.)
Max Chop: „Vademecum für Wagnerfreunde." (Leipzig 1893.)

Digitized by Google

Dr. Herm. Stohn: „R. Wagner und seine Schöpfungen.“ (Leipzig, bei A. Weger.)
L. Ehlert: „Aus der Tonwelt.“ (Essais II, S. 101.)
H. Dorn: „Ostracismus.“ (Berlin 1875.) S. 11 f.
R. Gosche: „R. Wagners Frauengestalten.“ (Leipzig, bei Edwin Schloemp.) (?).
H. v. Wolzogen: „R. Wagners Heldengestalten.“ (Hannover, L. Oertel.)
W. Weissheimer: „Meine Erlebnisse mit R. Wagner.“ (Stuttgart 1898.) S. 88 ff.
Henri Lichtenberger: „R. Wagner, der Dichter und Denker“, übersetzt von Frhrn. v. Oppeln-Bronikowski. (Dresden 1899, bei Carl Reissner.) S. 393 ff.
Dr. Arthur Prüfer: „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth.“ 6 Vorträge. (Leipzig 1899, bei E. W. Fritzsch.) S. 185—222.
R. Louis: „Die Weltanschauung R. Wagners.“ (Leipzig 1898, bei Breitkopf & Härtel.)
R. Wagners „M. v. N.“ Eine geschichtl. Erläuterung. Separatabdruck des Feuilletons der „Neuesten Depeschen.“ (München 1868, im Selbstverlage des Südd. Corresp.-Büreaus.)
Dr. Jul. Lang: „Über die erste Aufführung der Meistersinger in München.“ (Berlin 1868.)
Th. Gassmann: „R. Wagners Oper D. M. v. N.“ für das Publikum erläutert. (Hamburg 1871.)
B. Dieren: „Die M. v. N. als Drama.“ (Leipzig 1873.)
O. Reinsdorf: „R. Wagners M. v. N.“ Eine kritische Studie. (Leipzig 1873.)
Edm. v. Hagen: „Beiträge zur Einsicht in das Wesen der Wagner'schen Kunst.“ (Berlin 1883.)
C. Benoit: „Les motifs typiques des Maîtres-Chanteurs de Nuremberg.“ (Paris 1886.)
Noufflard: „R. Wagner d'après lui-même.“ (Paris 1886.)
Adolphe Jullien: „R. Wagner. Sa vie et ses oeuvres.“ (Paris 1886.)
Catulle Mendès: „R. Wagner.“ (Paris 1886.)
Albert Soubies et Charles Malherbes: „L'oeuvre dramatique de R. Wagner.“ (Paris 1886.)
Alfred Ernst: „L'art de R. Wagner,“ I. (Paris 1893.)
Roman Woerner: „Eine deutsche Komödie.“ Wagner-Jahrbuch. (Stuttgart 1886.) S. 211—229.
Heinrich Welti: „Lortzing und Wagner.“ (Ebenda.) S. 229—239.

Heinrich Bulthaupt: „Dramaturgie der Oper." II. Band, S. 188 bis 224. (Leipzig 1887.)
Heinrich Ehrlich: „Schlaglichter und Schlagschatten." (Berlin 1876.) „Offenes Schreiben über Wagner und das Christentum an Hofprediger Dr. Emil Frommel." (Berlin 1888.)
H. Deinhardstein: „Hans Sachs." (1831.) Textbuch darnach von Reger für Heinr. Lortzings Oper.
Gyrowetz: nachgelassene, unaufgeführte Oper gl. Ns.
O. Haupt: „Hans Sachs. Ein vaterländisches Drama." (1890.)
Wilh. Tappert: „R. Wagners Leben und Werke." (Elberfeld 1883.)
R. Pohl: „R. Wagner." „Musikalische Vorträge" Nr. 53/54. (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1883.)
Bernhard Vogel: „R. Wagner. Sein Leben und seine Werke." (Leipzig 1883.)
Von demselben: „R. Wagner als Dichter." (Leipzig, bei Max Hesse.)
Th. Schmidt, S. J.: „Das Kunstwerk der Zukunft und sein Meister." (Freiburg i. Br. 1885.)
Herm. Ritter: „R. Wagner als Erzieher." (Würzburg 1892.)
Dr. Wolfg. Golther: „Das Verhältnis der R. Wagner'schen Dichtung zu ihren Quellen." (Vortrag, gehalten im Münchener Zweigverein des „Allg. R. W. V.")
Vorträge über das Werk von Dr. R, Sternfeld und Prof. Dr. Rembold in Berlin. (1899.)
Henri Viotta in Amsterdam (ebenfalls 1899).
Dr. P. W.: „Einige Bemerkungen zur Aufführung der Meistersinger." (Zürich, Orell Füssi.)
A. E. Schneider: „Zur Einführung in die M. v. N." (Leipzig, C. Wild.)
Dr. H. Schmidt: „Kurze Einführung in R. Wagners Musik-Dramen." (Bayreuth, Nierenheim und Bayerlein.)
Dr. K. Storck: „Das Opernbuch." (Stuttgart, Muth.)
Eugène Thomas: „Die Instrumentation der M. v. N." (Mannheim, C. F. Heckel.)
J. Tordes: „Causerie sur les M.-Ch." (Mâcon, Protat frères.)
Maurice Kufferath: „Les M.-Ch. de N." (Paris 1898.)
Louis Pilate de Brinn' Gaubast et Edm. Barthélemy: „Les M.-Ch. d. R. W." (Paris 1896.)
Jacques Cor und Charles Joly dto. (Paris 1898.)
Übersetzung der Dichtung von Alfred Ernst. (Paris, bei Schott.)
E. Destranges: „Les femmes dans l'oeuvre de R. W." Prèface d'Alfred Brûneau. (Paris, Fischbacher.)
Carlo Joachimo und Ed. Nicoletto: „J. Maēstri Cantori di Norimbergo." (Firenze-Torino-Roma, Fratelli Bocca 1896.)

Einzelnes aus Zeitschriften.

„Neue Zeitschrift f. Musik"; Jahrg. 1868, Nr. 30, 31, 37, 38: „R. Wagners Meistersinger von Nürnberg." Bericht aus München von H. Porges. Jahrg. (??): „Das Colorit in der Oper Meistersinger" von Dr. A. Schubring.

„Musikalisches Wochenblatt"; Jahrg. 1871, Nr. 28, 30 und 31: „Beiträge zur Erkenntnis von Wagners Kunstschaffen" von Heinrich Porges.

Dasselbe; Jahrg. 1884, Nr. 9: „Zur Geschichte des Meistergesanges" von Wilh. Tappert.

Dasselbe; Jahrg. 1884, Nr. 14 und 15: „Zu R. Wagners Meistersingern von Nürnberg" von Dr. Carl Borinski.

Dasselbe: „D. M. v. N." Ein Beitrag zu deren Darstellung von Wilh. Brösel; 1889 Nr. 31 ff.

„Gegenwart"; Jahrg. 1882, Nr. 48: „Das Libretto in Wagners Kunstwerk der Zukunft" von G. Dömpke.

„Bayreuther Blätter"; Jahrg. 1885, II. Stück: „Bei einer Aufführung der Meistersinger in des Meistersängers Geburtsstadt." Ein Wort der Jugend von Arthur Seidl. — „Die Meistersinger von Nürnberg." Ein Vortrag von Josef Schalk. (1888, IX. Stück). — „Meistersinger." Ein Vortrag von Max Koch. (1890, IV./V. Stück).

Kastners „Wiener Musikal. Zeitung"; Jahrg. 1886, Nr. 3 f.: „R. Wagners Meistersinger von Nürnberg." Eine Betrachtung von Arthur Seidl.

„Allg. Musik-Zeitung"; Jahrg. 1888, Nr. 29/30, 31/32, 33/34, 35, 37 und 38: „Von der Meistersinger holdseligen Kunst" (nach Wagenseil) von Otto Lessmann.

Dieselbe; Jahrg. 1888, Nr. 29/30: „Deutsche Kritik über die Meistersinger" von H. v. Wolzogen.

Dieselbe; Jahrg. 1889, Nr. 1: „Beckmessers Neujahrslied" von Dr. H. Reimann.

Dieselbe; Jahrg. 1893, Nr. 29: Edm. von Hagens Berliner Vortag über die Form der „Meistersinger."

„Blätter f. Haus- und Kirchenmusik"; Jahrg. 1901, Nr. 6: „Etwas von neuer Meistersinger-Forschung" von Dr. Will. Nagel.

Richard Wagner: „Die Meistersinger von Nürnberg." Vollständiges Faksimile der im Besitz der Verlagshandlung befindlichen Dichtung in ihrer ursprünglichen Fassung. Zur Erinnerung an die vor 25 Jahren stattgefundene erste Aufführung des Werkes. Mainz, B. Schott-Söhne. (Preis Mk. 12,50.)

Digitized by Google

Der Cyklus der Cyklen

(1896.)

„Deutsch sein, heisst: eine Sache um ihrer selbst willen treiben!" So entschied bekanntlich Richard Wagner die vielumstrittene Frage „Was ist deutsch?" — und sicherlich kann diese Erklärung eigenen Volks-Wesens dem Schöpfer des kurz „Nibelungenring" geheissenen, neuzeitlich germanischen Weltgedichtes nur zur Ehre gereichen. Aber ist diese Definition gar nicht angreifbar, klingt sie nicht doch schon ein wenig anmassend gegenüber anderen Nationalitäten? Richtig und charakteristisch ist sie ja gewiss, insoferne sie wirklich ein Spezifikum deutscher Art und deutscher Gesinnung auszusprechen scheint; aber bleibt sie dies auch, insoweit sie jenes Spezifikum nun zu einem moralischen Privilegium des deutschen Geistes an sich erhebt und andere Volkscharaktere gleichsam gänzlich davon auszuschliessen sucht? Zwar hat Oskar Bie kürzlich die Definition auf andere Nationalerscheinungen erweitert und sie dahin entsprechend fortgebildet, dass er sagte: der Franzose liebe eine Sache vor Allem um ihrer Form, der Engländer um ihres Zweckes willen — und das ist ohne Zweifel gar nicht so übel gedacht, wenngleich es stilistisch korrekter Weise dann eigentlich schon bei Wagner „um ihres Gehaltes willen" hätte heissen müssen. Indes wir möchten, ohne des Bayreuther Meisters Definition damit irgendwie zu nahe zu treten, die Frage hier doch gern an einem anderen

Ende anpacken und aus Natur wie Geschichte unseres Volksbewusstseins für heute einmal die Erklärung in Vorschlag bringen: „Deutsch sein, heisst: sich selber treu bleiben, d. h. seinem besseren Selbst, im Innern und nicht äusserlich, allerwege.“ Von diesem neuen Gesichtspunkt aus betrachtet, bleibt uns Siegfried (was uns sonst so überaus schwer ankommen wollte) auch bei Wagner unser deutscher Nationalheld, denn er bleibt sich selber durchaus treu, wenn er auch durch die besondere Konstellation äusserer Verhältnisse und begleitender Umstände an seinem Weibe Brünnhilde schliesslich untreu wird. Hier sind wir gleich mitten in unserem Nibelungendrama, der — richtig erfasst — gewaltigen „Wotan-Tragödie“ in drei Tagen und einem Vorabend, wie wir sie soeben als echtes und rechtes „Bühnenfestspiel“ in Bayreuth wieder erschaut und erlebt haben.

Schicksals-Drama (in Siegfried) und Willens-Tragödie (in Wotan), welch' beide sich wieder in der Brünnhilden-Gestalt zum eigentlich dramatischen Seelenkonflikt verknoten, vereinigen sich da zu einem grandiosen Ganzen, das wir in seiner Gesamtheit am besten wohl als erhabenes Generations-Drama *κατ' ἐξοχήν* zu fassen suchen werden. Die urewige, täglich sich erneuernde Tragik der „Alten“ und der „Jungen“, sie steht hier im Mittelpunkte des Interesses. Brünhilde, die Vertreterin der erlösenden Liebe, eine germanische Antigone des menschlichen Gefühles gegenüber dem rein praktischen, gouvernementalen (theokratischen) Interesse, muss dem Gebote des Vaters aus innerlicher Notwendigkeit trotzen, und Siegfried, der furchtlos-freie, „revolutionäre“ Held eines neuen, zukunftsfrohen Geschlechtes, der das träge Untier des „liegenden Besitzes“ wie ein Sonnengott das grimme Ungetüm der finsteren Nacht erlegt, muss sich aus

Digitized by Google

natürlichem Zwange seiner berechtigten Individualität dem eigenen Grossvater entgegen stellen, um sein selbst geschmiedet Schwert mit dessen Vertragsrunen-Speer nun zu kreuzen und diesen sogar dreist zu spalten. Freilich, die Alten, sie haben die Reife der Erfahrung immer voraus, sie kennen den Lauf der Welt, übersehen seine Resultate und haben sich die Wahrheit all' des Scheines in Resignation längst eingestanden. Der greise Gott und „Wanderer" weiss Bescheid über das Wesen der Dinge und will „das Ende, das Ende". Auch er muss sich dem Jungen in den Weg stellen. Aber der werdenden Generation, dem Ei, das in gewissem Sinne immer klüger sein will, als die Henne, und zwar „aus eigenem Recht" jenes Lebenden, der (nach Schiller) stets Rechte hat, — ihm hilft seit urdenklichen Zeiten nichts und kann nichts nützen als die eigene Erfahrung. Im Banne der Täuschung muss die Nachkommenschaft sogar zuweilen ungehorsam werden, bis persönlicher „trauernder Liebe tiefstes Leiden" auch ihr zuletzt „die Augen aufschliesst" und sie, ihre Ältern zuletzt als die Weisen erkennend, das befreiende „Ruhe, ruhe — Du Vater! Dein Kind hat dich jetzt verstehen gelernt" sich mühesam endlich abringt. Daher vor Allem der verschiedene, mehrfach abgeänderte Schluss des Ganzen, weil der ursprünglich der Jugend im Feuerbach'schen Sturm und Drange sich beizählende Dichter selber erst mit der wachsenden Schopenhauer'schen Erkenntnis des Lebens zu dem überlegenen Alter sich rechnen lernte!

Kein Zweifel, das Gedicht — in diesem Sinne das Resultat eines ganzen Lebens, da es (wenn auch 1874 musikalisch so ziemlich abgeschlossen und zu Beginn der 50er Jahre als Dichtung bereits vollendet) doch genau im Zentrum und Kernpunkt der inneren geistigen Wandlung vom jüngeren zum älteren Wagner, von Feuerbach zu Schopenhauer hin, entstanden ist — dieses mächtige

Digitized by Google

Gedicht trägt, ähnlich wie das umfassende Lebenswerk eines anderen deutschen Klassikers: der Goethe'sche „Faust", die Geschichte seiner Entstehung deutlich erkennbar an der Stirn. Man darf wohl davon sprechen, wie sich in Bayreuth heuer, beim Anhören in einem Zuge, mehr und mehr die Empfindung ergeben hat, dass die „Nibelungen" nicht in dem Masse wie z. B. „Tristan", „Meistersinger" oder „Parsifal" einen gleich einheitlich-vollendeten, in sich streng abgeschlossenen und auch restlos abgerundeten Eindruck auf den Hörer zu hinterlassen vermögen. Das aber liegt beileibe nicht etwa an einer Stilverschiedenheit der, ihre besondere Rechtfertigung aus dem Verlaufe des dramatischen Herganges selber schöpfenden, musikalischen Gestaltung seiner einzelnen Teile (auf welche wir später noch zurückkommen werden). Es dürfte vielmehr — und zwar trotz aller diensteifrigen Gegenbeteuerungen — auf die rückläufige Konzipierung: vom Entwurf zu „Siegfrieds Tod" an, successive zurückschreitend bis zum „Rheingold" (als dem zuletzt erst sich herausstellenden Unterbau des Ganzen) hin, und dann wieder vorgreifend bis zur Übermalung und neuerlichen Vertiefung des zu allererst ersonnenen Drama's als „Götterdämmerungs"-Schlussstein des Ganzen — im Wesentlichen zurückzuführen sein. Wenn es uns nicht allein die merkwürdige, bei Wagner sonst ganz unerklärliche Ökonomie des (volle zwei Stunden währenden) I. Aktes der „Götterdämmerung" schon sagen würde, wir müssten das an der einen Stelle des „Vergessenheitstrankes" klar erkennen, den der spätere Dramatiker Wagner niemals mehr wieder in einer solchen Weise eingeführt haben würde, dass er einen wunden Punkt seiner Dichtung, wie leider hier geschehen, bilden konnte.

Zum Beweise dessen muss ich mir erlauben, auf ähnliche, von ihm gleichfalls der Sage entnommene, aber

Digitized by Google

niemals ohne eigenartige Umbildung gelassene Motive im „Tristan" und im „Parsifal" zu verweisen. Der spätere Wagner empfand haarscharf, dass er hier den „Liebestrank" des mittelalterlichen Gedichtes zum „Todestrank" vertiefen, dort die nur symbolisch bleibende Frage an den kranken „Ohm" zur Speer-Gewinnung fortbilden müsse, um statt des rein epischen ein dramatisch wirksames und psychologisch durchgreifendes Motiv zu erhalten. Das war in den Jahren 1856—1878. Früher, bei dem im Jahre 1848 schon entstandenen Entwurfe „Siegfrieds Tod", war ihm eben das (auch später, anlässlich der Überarbeitungen, nicht vollständig wieder zu tilgende) epische Moment aus dem Mythos unwillkürlich noch mit eingeflossen, und so viel feinsinnige oder gesuchte Erklärungsversuche zu einer ästhetischen Begründung nun auch schon gemacht worden sind, so sehr man sich auch bemüht hat, durch eine schärfere Unterscheidung von gleichsam modernem „Vergessenheitstrank", im Gegensatz zu dem von der Sage offenbar gemeinten „Liebestrank", seine dramaturgische Würdigung anzubahnen — es bleibt ein „Erdenrest, zu tragen peinlich" an unserem Drama, den man beim besten Willen nicht überzeugungsfroh in sich aufnehmen und verarbeiten kann. Wagner selbst scheint, nicht ohne Gefühl für die Schwierigkeit der Lage in diesem Punkte, anlässlich seiner allgemeinen theoretischen Ausführungen (vergl. „Oper und Drama" IV, S. 100—105) vom „Wunder" im Mythos als der Verdichtung der „Wirklichkeit" und „Abbreviatur des Causalnexus für das Gefühl" (in diesem Falle also: der am Gibichungenhofe gesponnenen hochpolitischen Intrigue, welcher Siegfried auf Grund seiner Naivetät blindlings zum Opfer fällt) — scheint, sage ich, im Grunde nur die konkrete Verteidigung zu jenem seinem Verfahren im Auge gehabt zu haben. Aber das wäre ja alles recht und gut, wir wollten ihm gewiss

Digitized by Google

gerne darin folgen, und selbst die den „Zauber" beredt zum Ausdruck bringende einzigartige Musik, bei welcher man ordentlich den Tarnhelm auf das Gedächtnis Siegfrieds langsam, schattenhaft sich hereinlegen fühlt, würde uns zur Aufnahme dieses geheimnisvollen Vorganges williger machen, — empfänden wir dann nicht die Zusammenziehung all' dieser schroffen Kontraste in einen einzigen grossen Akt (ein Abheben des „Vorspieles" als solchen kommt ja durch die sofort überleitende Musik kaum recht zum Bewusstsein) als eine allzustarke Zumutung an unsere, von schlagkräftigen Wirklichkeiten der Bühne und nicht etwa von Sagengebilden eines epischen Poëms eingenommene Phantasie. — Am ehesten liesse sich der Streitfrage allenfalls noch beikommen, wenn man das Ding im Sinne moderner Psychologie als „partielle Ausschaltung des Bewusstseins im Helden durch (später wieder zurückgenommene) hypnotische Einwirkung einer fremden Willenssphäre" zu fassen suchte. Allein hier wird unseres Erachtens das Bedenken erst recht akut, wenn wir bald darauf (II. Akt) Siegfried den Ring Brünnhilden gegenüber verleugnen, also ein Ereignis bei ihm in völlige Vergessenheit geraten sehen, das sich doch erst nach Genuss des verhängnisvollen Trankes zugetragen hat. Siegfried muss doch klar wissen, dass er den Reif vorige Nacht erst, beim Ringen mit dem an Gunthers Statt gefreiten Weibe, diesem gewaltsam abgezogen hat! Und sagt man uns hierauf: er kann das im Augenblicke doch nicht eingestehen, muss vielmehr eine faule Ausrede finden, da er den „Freund" Gunther ja nicht blossstellen kann: so müsste dem gegenüber leider erst recht wieder ein moralischer Defekt beim Helden kritisch hervorgehoben werden — ganz abgesehen übrigens davon, dass Wagner selbst nicht im Entferntesten an eine solche Motivierung denkt, da er ausdrücklich anmerkt, dass Siegfried bei der ersten Frage Brünnhildens „aufmerksam

Digitized by Google

den Ring an seiner Hand betrachten“ und dann noch weiter bis zu seiner näheren Erklärung über die Herkunft des Kleinods vom Wurme „über der Betrachtung in fernes Sinnen entrückt“ sein solle. Wir mögen uns also drehen und wenden, so viel wir wollen, wir kommen nicht um diesen „Stein des Anstosses“ heil herum und werden diese Differenz auch wohl niemals dauernd aus unserer Handlung hinaus deuteln können.

Auch in einem anderen Stücke ist der ältere Dramatiker der späteren Jahre — sagen wir: geschmackvoller gewesen, hat er dort sozusagen gereifteren Bühnentakt, als noch hier, bewiesen. Auch im „Parsifal“ nämlich sollte der verstorbene Titurel bei der Enthüllung des Leben spendenden hl. Grales sich noch einmal im Sarge aufrichten, und dort hätte dieses Phänomen, im Rahmen der an und für sich mystischen Atmosphäre wunderthätiger Wirkungen, ja immerhin noch weit eher Sinn und Verstand gehabt. Es wurde aber doch zuletzt bei der Bühnenausführung von dieser Weisung Abstand genommen, und was dem Einen recht war, das sollte, meinen wir, doch mindestens dem Andern auch zugebilligt worden sein — ich habe es wenigstens nie recht begreifen können, dass der Meister später die Vorschrift: des toten Siegfrieds Hand „hebt sich drohend empor“, nicht gleichfalls revidiert und diesen, als dramatisches Motiv völlig ungeniessbaren Zug nicht entsprechend wieder getilgt hat. Ganz ebenso hat es mir noch niemals, und zwar selbst in empfänglichster Stimmung nicht, gelingen wollen, mich in Siegfrieds Verstehen auch der inneren, verborgenen Absichten der Menschen so intensiv zu versetzen, dass ich nicht die platte Verdeutlichung von Mime’s bösen Mordgedanken für den Zuschauer auch in den Textes-Worten (statt nur durch das beredte „lauttönende Schweigen“ des Orchesters, wie es gerade die

Digitized by Google

grundsätzliche Ästhetik des neuen Musikdrama's vorgeschrieben hätte) als aufdringlich, übertrieben-drastisch und die damit offenbar beabsichtigte Komik als einen etwas krampfhaften Humor für meinen Teil empfunden hätte. Man kann es sich nicht verhehlen, es betrifft das alles zuletzt wieder Dinge, die schon in den kritischen Ausstellungen der Gegner des ersten Festspiel-Jahres (1876) eine gewisse Rolle gespielt haben und deren ruhiges gelegentliches Eingeständnis, das wahrlich der Grösse des Wagner'schen Genius und seiner trotz Alledem weltumfassenden Riesenschöpfungen nicht den geringsten Eintrag thut, manches Streitobjekt bei Zeiten aus dem Wege geräumt und so manche „faktiöse Opposition" vielleicht schon im Keime erstickt haben würde — statt, dass wir uns heute, angesichts der zwanzigjährigen Jubelfeier, nun nachträglich noch offen eingestehen müssen, dass dies die Stellen seien, wo der Genius in ihm sterblich war und das Experiment der Wiederholung jenes in sich nicht widerspruchslosen Wunderbaues selbst in Bayreuth zunächst noch nicht durchaus zu Gunsten des Werkes ausgefallen ist.

Anders, ganz anders verhält es sich, wie wir schon oben kurz berührt haben, mit der musikalischen Seite der mächtigen Tetralogie. Hier wächst die Verschiedenartigkeit der — trotz vieler zeitlicher Unterbrechungen im Schaffen dem Wesentlichen nach doch merkwürdig einheitlich gediehenen — Gestaltung aus der jeweilig gegebenen dramatischen Grundlage schon organisch heraus. Auch da mag sich ja das Bewusstsein wohl einmal aufdrängen, dass im „Siegfried" (ausser im „Tristan") akustisch die allerextremste Spitze des Wagner'schen „Systems" als solchen vorliege, die sich nach und nach, bis zum „Parsifal", dann doch wieder zu idealer Harmonie abgeklärt hat. Indes dürfte der praktische Nachweis dafür sicherlich nur schwer ge-

Digitized by Google

lingen, da ja bei Wagner die Form stets im engsten Anschluss an den Stoff sich einstellt, aus dem besonderen Inhalt getreu sich immer ergeben hat, und hier also schon die Verschiedenheit der beiden (einander diametral entgegengesetzten) Welten den Unterschied vielleicht mit hat begründen können. Höchstens das Urteil, dass der „Siegfried“ Wagners „brutalste“ Partitur bilde, bliebe dabei allenfalls noch bestehen, wobei überdies „brutal“ nicht im Geringsten einen Vorwurf zu bedeuten brauchte, denn „brutal“ wäre hier nur einfach von brutum = Tier abgeleitet. Thatsächlich ist es einem ja hier vom ersten Takte der Einleitung an bis zum dritten Akt, als ob sich das Untier Lindwurm mit seinem monströsen Schweife, charakteristisch genug, über das Ganze schwer hereingewälzt hätte — wogegen allerdings dann bei der Erweckung der Brünnhilde im zweiten Teil des 3. Aktes sich ein idealer Zauber frischsprudelnden musikalischen Quellens vor unseren entzückten Ohren aufthut, wie wir einem solchen, in seiner individuellen Artung so unerschöpflich und reich, im ganzen Drama kaum je wieder begegnen.

Im Übrigen ist das Ganze (vom Contra Es-Orgelpunkt des „Rheingold“ an, mit der mählig wachsenden Wellenbewegung, bis zum letzten Schlussakkord der „Götterdämmerung“; von den elementaren Naturmotiven, die, wie die rohen Grundquadern der Walhall-Burg, meist in einfachen plastischen Dreiklangsfanfaren das ganze „Rheingold“ beherrschen, über die bereits zunehmende Häufung der psychologischen Konflikte bezw. eine harmonische Steigerung des reinen Naturlautes der Rheintöchter zum herb-scharf übermässigen Dreiklangs-Jauchzer der Wolkenjungfrauen in der „Walküre“, und sodann die nahezu Sebastian Bach'sche, breitästig-dicke Polyphonie des „Siegfried“ hinaus, bis wiederum zum reichsten, stromhaft anschwillenden Orchester-Gewebe in der „Götterdämmerung“ hin) — ein wahrer Kunst- und

Digitized by

Wunderbau fortschreitender Verknotung, wachsender Komplizierung der einmal gegebenen Motivwelt zu nennen. Man erhält den unwiderstehlichen Eindruck: Wagner hat — wie schon als Mythendichter die verstreut herumliegenden, vereinzelten alten Sagengebilde — so auch als Komponist das Stückwerk der verschiedenen, historisch überkommenen Musikformen zerspellt, in einem Tigel zusammengeschmolzen und sich in der Form seines Musik-Drama's ein ganz neues Schwert mit eigenhändigem Griff daraus umgegossen. Diese neue Form der dramatischen Musik, sie hat (nach des Meisters eigenem Ausspruche) die besondere Eigenschaft an sich, dass sie, „um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des früheren Symphoniesatzes aufweisst"; und dies wieder erreicht sie eben, indem sie „im innigsten Zusammenhange mit demselben über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Teile desselben". „Diese Einheit giebt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich ähnlich wie im Symphoniesatze gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden; nur dass hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen giebt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren." („Ges. Schriften"; Bd. X, S. 241.) Ja, noch mehr: hier im „Nibelungenring" erreicht dieses neue und doch der Tradition nach wieder so wohlbegründete Einheitsprinzip gar seinen, bis dato unerhörten Kulminationspunkt, da es sich nicht nur mehr über ein Musikdrama, sondern gleich über einen ganzen „Cyklus" von vier riesigen Abenden erstreckt und bei durchaus zentraler, durchgehend festgehaltener Grundeinheit doch vier (oder — wenn wir die beiden „Siegfried"-Dramen

Digitized by Google

lieber zusammennehmen wollen — mindestens drei) gesonderte, vollkommen individuell geartete und in sich auffällig genug unterschiedene Welten erschafft. Freilich, die rein physischen Anforderungen für einzelne der singenden Darsteller, wie in erster Linie für den Wotan, dann auch Brünnhilde und Siegfried, sind ganz enorme, nie dagewesene bei solch' unmittelbarer Aneinanderreihung der Teile an vier auf einander folgenden Tagen; und die Frage mag billig offen bleiben, ob nicht doch im Wiederholungsfalle der Cyklus in der Weise gestaltet werden sollte, dass unter Zwischenlegung je eines Ruhetages sowohl das Vorspiel „Rheingold", als auch „Die Walküre", und dann wieder die zweiteilige „Siegfried"-Tragödie (diese als zusammengehöriges Ganzes betrachtet), jedes für sich einzeln, gegeben würden, so dass also der gesamte „Ring" etwa sechs Wochentage in Anspruch nähme. Ein unmassgeblicher Vorschlag zur Güte! —

Fürwahr, die ganze „Liebe zur Sache" des deutschen Mannes gehörte dazu, diesen von jeder Theatergewohnheit von vorneherein weit abführenden, ganz andere Daseinsbedingungen wie die der landläufigen Oper als Voraussetzung heischenden mächtigen „Ring" zu schmieden, ohne dass dieser seinem Meister zum „Fluche" werden konnte; und wahrlich, „sich selbst treu bleiben" musste dieser germanische Recke, wollte er jene bewundernswert einheitliche musikalische Fassung über alle Unterbrechungen hinaus, die das Leben ihm verwirrend und zerstreuend brachte, seinem Geschmeide wahren und als festgeschlossenen, umschliessenden „Reif" um diesen „Ring" nun wieder legen! R. Wagner war deutsch, da er sich sein selbsteigenes Gewaffen zum Ausholen in wuchtigem Hiebe, den germanischen Originalstil, schuf und damit seines eigenen Glückes Schmied alsbald wurde; er war es auch, indem er alle die sinnigen Anregungen

Digitized by Google

der heimischen Märchenwelt: von der Wünschelrute, vom Nimmersatt (Albrich) und Gernegross (Mime), vom schlimmen Höhlendrachen und Einem, der auszog, das Gruseln zu lernen, vom grimmen Hagedorn, dem sanften Dornröschen und dem schönen Prinzen, der die reine Maid wach küsst, vom wilden Jäger, Wanderer und dem frommen Klausner etc. etc. zusammentrug, und diese alle zu einem unerschöpflich tiefen Mythos, als der Wurzel aus Sage und Märchen, zusammenschweisste (so dass man nur immer nicht begreift, warum nicht schon lange einer seiner Nachfolger im kleineren Formate und mit geringfügigeren Mitteln diese selben Elemente, für die Kinderphantasie verständlich, zum anspruchsloseren „Märchen-Cyklus" dramatisch-musikalisch zu verwerten gesucht hat). Aber nicht damit allein, und auch nicht schon durch die besondere Stoffwahl oder die bedeutsame Hervorkehrung unseres National-stromes, des „Vaters Rhein", in seinem Werke: nein darin, dass er uns Deutschen das bedeutsame Bühnen-Festspielhaus zu diesem Horte unseres Volkes in Bayreuth erbaut und mit dieser Schöpfung nun das nationale „Festspiel" schlechthin uns geschenkt, dadurch vor Allem hat er sich als der deutsche Idealist, der unserer Zeit als Held not that, erwiesen, dadurch sein Werk zum Nationaldrama für uns erst erhoben und für alle Zeiten nun gestempelt. Um volle 20 Jahre war der hellsichtige Genius in ihm seiner Epoche vorausgeeilt und hatte in dieser monumentalen Dichtung die glorreiche Erhebung unseres Volkes, die Wiedererweckung deutschen Nationalbewusstseins prophetisch vorverkündet. In der That bildet dieses hochaufragende „Nibelungen"-Drama heute den wahrhaft „lapidaren" Schluss- und Denkstein aller jener Bestrebungen, welche seit den vierziger Jahren so energisch den demokratischen Gedanken der grossen nationalen Einheit betrieben hatten

Digitized by Google

— ein vielsagendes, zusammenfassendes Dokument, den glänzenden Abschluss sozusagen des 19. Jahrhunderts, der noch bis in späte Zeiten und ferne, ferne Welten hineinragen wird. Aber was der Zeit unserer Väter die nationale Einheitsidee gewesen, das ist uns Nachgeborenen später die „soziale Frage" geworden, die nationale Revolution erscheint heute abgelöst durch die soziale Reform. Denn die Weltgeschichte ist mittlerweile ihren Weg weiter fortgeschritten, und das neue moderne Ideal einer kulturellen Regeneration hat in unseren Tagen mehr und mehr innerlich zu wachsen begonnen. Ihren ideal verklärten Ausdruck aber hat diese Bewegung seither in dem, einen verheissungsvollen Vorstoss in die bessere Zukunft des „20. Jahrhunderts" führenden, durch Mitleid wissend gewordenen, herzens- und blutreinen Thoren, im „Parsifal" Wagners einstweilen erhalten — dem „Bühnenfestspiel" folgte hier das „Bühnenweihespiel".

Digitized by Google

Christliches im „Nibelungenring"?

(1896.)

„Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt!" So sagt bekanntlich die Seherin Manto im Goethe'schen Faust-Gedicht, und zwar in der klassischen Walpurgisnacht des zweiten Teiles. Der kühne Wageheld, der mit seinem „Nibelungencyklus" solch Unmögliches zu erstreben sich erkühnte — er hiess mit dem ehrlichen deutschen Namen Wagner. Je öfter wir Bayreuth besuchen, und je tiefer wir in seinen Zauberbann künstlerisch-moralischer Wirkungen mit dem Schimmer einer höheren, idealeren Kultur eindringen, desto lebhafter kommt uns die Überzeugung davon, dass dieser Richard in der That einer der allergrössten „Wagner" unter den ganz grossen Geistern des deutschen Volkes gewesen ist. Und zumal von seinem grandiosen, monumentalen „Ring des Nibelungen" lässt sich nur im Stile des „Wenn alle Berge ein Berg wären und alle Meere ein Meer, und sich der Berg aller Berge in das Meer aller Meere stürzte . . ." füglich reden. Denn ungleich mächtiger noch, als das gewiss schon ohne Rücksicht auf Raum- und Zeitdimensionen konzipierte Faust-Drama, ragt dieses gewaltige Riesenwerk der Wort- und Tondichtung in unsere Zeit herein und weit, weit über unsere Epoche noch hinaus.

Wir alle, die wir dem ewig denkwürdigen ersten Bayreuther „Bühnenfestspiel" im Jahre 1876 noch nicht hatten anwohnen können, waren in unseren Erwartungen

Digitized by Google

vorigen Sommer hochgespannt, wie denn wohl die grosse Nibelungen-Trilogie — als Ganzes und unter den allein richtigen Bedingungen gegeben — auf heimatlichem Bayreuther Boden bei uns wirken, welchen Eindruck die Schöpfung in ihrer Gesamtheit, nach so und so vielen zu München, Dresden, Berlin oder Leipzig besuchten „Opern-“ oder Bruchstück-Aufführungen, auf uns hinterlassen würde. Die grosse Wagnerfehde hatte ja nachgerade ausgetobt, und keinem einsichtsvollen Besucher der Festspiele, der sich in die Hauptlitteratur zur Wagnerfrage ernstlich vertieft, kann heute mehr zweifelhaft erscheinen, dass wir es nicht nur mit einem Musiker und Künstler, sondern mit einem Kulturereignis der deutschen Nation allerersten Ranges in der Erscheinung Wagners zu thun haben, dass diesem Namen ein Ehrenplatz nicht nur in der Musik- und Litteratur-, nein auch in der Philosophie- und Kulturgeschichte nunmehr unbedingt eingeräumt werden muss. Aber keinem klar und vorurteilslos Blickenden konnte es auch entgangen sein, dass im letzten Jahrzehnt der Parsifalische Quäkerton einer gewissen Bayreuther Traktatlitteratur ein wenig allzusehr in's Kraut geschossen war, und nicht ohne Grund hat ein Rezensent des Chamberlain'schen Wagnerprachtwerkes (vgl. „Mus. Wochenblatt“; 1896, No. 46) bereits zwischen Alt- und Neu-Wagnerianern, „Arianern“ und „Homousianern“ (sozusagen) des Wagnerkultus, ebenso humoristisch als doch auch zugleich treffend unterscheiden können. So wollte uns denn der Schritt, den wir im vorigen Jahre mit dem Nibelungenring (diesmal unter völligem Ausschluss des Parsifal) vom mystischen „Bühnenweihfestspiel“ zum kräftigen „Bühnenfestspiel“, vom Weihrauch des Gralskultes zum Schwefeldampf der Naturreligion zurück zu thun im Begriffe standen, wie einer vom Transzendental-Ekstatischen zum Jrdisch-Gesunden vorkommen,

Digitized by Google

und freudige Festspiel-„Wanderer“ — nicht unausstehlich kopfhängerische Bayreuth-„Pilger“ und leisetreterisch-posierende „Tempelritter“ wollten wir zur Abwechslung einmal wieder sein! Denn so viel hatten wir, mitten in den Tageskämpfen der Welt draussenstehende Wagnerkämpen in den letzten Jahren wohl an uns selber zur Genüge erfahren, dass der „Bayreuther Gedanke“ mit seiner tiefinnerlich starken Regenerationsidee zwar wohl einen der Wege zur Besserung, Gesundung und Heilung unserer Zeit und ihrer mannigfachen schweren Kulturgebrechen, ja sogar einen der allerbesten und tiefsten, ernstesten und ohne Zweifel wichtigsten abgeben kann, aber schliesslich doch auch nur eben einen von den mancherlei andern, die auch nach Rom führen können, keinenfalls jedoch das „allein seligmachende“, unfehlbare Allheilmittel schon bedeutet.

Die intime Beziehung freilich zwischen Hort und Gral, die schon in Wagners Schaffen so bedeutsam anklingt, dass er bereits im Jahre 1848 (in der interessanten Studie „Die Wibelungen“) den „heiligen Gral“ speziell als spätere „Idealisierung der Hortidee“ mit dieser in engsten Zusammenhang brachte, sie ist auch für den kundigen Wagner-Jünger von heute keineswegs etwa schon aufgehoben oder überwunden. Weiss dieser doch nur zu genau, dass sein Meister so ziemlich gleichzeitig mit „Siegfrieds Tod“ (dem Urkeim zum Nibelungendrama) den tiefen dramatischen Entwurf „Jesus von Nazareth“ ausarbeitete, dass er später mit und neben „Tristan“, fast zugleich unter den ersten Skizzen zum „Parsifal“, das Fragment „Die Sieger“ (nach einer buddhistischer Legende) konzipierte und zuletzt zu den „Nibelungen“ im „Parsifal“ selber, wenn auch keinen direkt beabsichtigten, so doch einen schon durch Brünnhildens Tod geradezu notwendig geforderten Ergänzungsakt hinzuschuf — zum heidnisch-germanischen Weltgedicht also den christlichen

Mythos als das innerlich-notwendige Supplement, wir möchten sagen: seines ganzen Lebensganges.

Aber immerhin, über Sinn und Inhalt eben des Nibelungengedichtes, und zwar namentlich über die richtige Deutung der letzten Worte, ist je nach dem philosophischen Standpunkt der Herren Kommentatoren und Interpreten grimmiger Streit entstanden, der auch heute noch nicht geschlichtet erscheint und vielleicht auch nie ganz geschlichtet werden wird, da das innerhalb mehrerer Jahre entstandene, die Spuren geistiger Entwicklung mehrfach verratende, umfassende Gedicht gerade in seiner Schlusspointe wiederholte Umbildungen erfahren hat, die einem Jeden hier mehr oder minder zu seiner Auffassung Recht zu geben scheinen. Ist die Quintessenz in Brünnhildens Abschiedsworten vom Leben Feuerbach oder Schopenhauer? Dürfen wir von einer christlichen Tendenz bei diesem, im Wesentlichen aus heidnisch-weltfreudiger, diesseitiger Lebensanschauung ersonnenen, wenn immer auch mit modernstem Lebensgehalt erfüllten Mythengebilde mit gutem Gewissen reden? Das sind so ungefähr die Fragen, die sich uns hier aufdrängen. Ursprünglich heisst es nämlich:

„Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht;
Nicht Haus, nicht Hof, nicht herrischer Prunk;
Nicht trüber Verträge trügender Bund,
Nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz:
Selig in Lust und Leid
Lässt — die Liebe nur sein.“

In einer späteren Version wieder lautet die Sentenz:

„Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich für immer;
Des ew'gen Werdens offene Thore
Schliess' ich hinter mir zu:

Digitized by Google

Nach dem wunsch- und wahnlos heiligsten Wahlland,
Der Weltwand'rung Ziel,
Von Wiedergeburt erlöst,
Zieht nun die Ewige hin . . .
Trauernder Liebe tiefstes Leiden
Schloss die Augen mir auf:
Enden sah ich die Welt.“

Und heute vernehmen wir, unter Tilgung jeder bezüglichen Sentenz, einfach:

„. . . Helles Feuer fasst mir das Herz:
Ihn zu umschlingen,
Umschlossen von ihm,
In mächtigster Minne
Vermählt ihm zu sein! — Heiaho, Grane!
Grüsse den Freund!
Siegfried — selig gilt dir mein Gruss!“

Ich habe anderen Ortes (vgl. den Aufsatz „Richard Wagners Stellung zum Christentum“) diese feineren organischen Wandlungen in Wagners religiösen Anschauungen sorgfältig und eingehend behandelt und bin dabei vornehmlich auch auf die, aus der eigentümlichen Mischung zweier heterogener Weltanschauungen sich ergebende Schwierigkeit einer richtigen Schlusserklärung der Nibelungentragödie, als eines der Hauptprobleme in dieser Frage, näher eingegangen. Seither sind nun die Briefe Wagners an seinen Revolutionsfreund August Roeckel (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel) erschienen, deren siebenter vom 23. August 1856 den aufgezeigten Widerspruch einigermassen zu klären und wenigstens den langwierigen Krampf der Ansichten endgültig einmal zu lösen geeignet erscheint. Dort also lesen wir im Verlaufe einer grösseren Auseinandersetzung über die ihn zur damaligen Zeit mächtig beschäftigende Bedeutung der

Digitized by Google

Schopenhauer'schen Weltanschauung für seine eigene Entwicklung:

„Die Nibelungendichtung gestaltete ich zu einer Zeit, wo ich mit meinen Begriffen nur eine hellenistisch-optimistische Welt aufgebaut hatte, deren Realisierung ich durchaus für möglich hielt, sobald die Menschen nur wollten, wobei ich mir selbst über das Problem, warum sie denn eigentlich doch nicht wollten, ziemlich kunstreich hinwegzuhelfen suchte . . . Doch entsinne ich mich, schliesslich meine Absicht gewaltsam einmal zur Geltung gebracht zu haben, und zwar — zum einzigsten Male — in der tendenziösen (!) Schlussphrase, die Brünnhilde an die Umstehenden richtet und mit der sie, von der Verwerflichkeit des Besitzes ab, auf die einzig beseligende Liebe verweist, ohne (leider!) eigentlich mit dieser ‚Liebe' selbst recht in's Reine zu kommen, die wir, im Verlaufe des Mythos, eigentlich doch als recht gründlich verheerend auftreten sahen. So blind machte mich aber an dieser einzigen Stelle die Dazwischenkunft meiner begrifflichen Absicht. Sonderbarerweise marterte mich diese Stelle nun fortwährend, und es bedurfte wahrlich einer grossen Umwälzung meiner Vernunftvorstellung, wie sie schliesslich durch Schopenhauer bewirkt wurde, um mir den Grund meiner Pein aufzudecken und mir zu meinem Gedichte den wirklich entsprechenden Schlussstein zu liefern, der in einer aufrichtigen Anerkennung des wahren tiefen Verhaltes der Dinge besteht, ohne im Mindesten dabei mehr tendenziös zu sein."

So weit der Schöpfer des Werkes selbst, und dieses Zugeständnis genügt uns (trotz der späteren abermaligen Abänderung — denn gemeint ist offenbar die zweite Fassung des Ausgangs), einstweilen wenigstens, um dieser Frage gegenüber ein für alle Mal die rechte Stellung einnehmen zu können. —

Digitized by Google

Aber sehen wir hier erst einmal von allen spezifisch-christlichen Begriffsbestimmungen und aller etwa streng kirchlich religiösen Dogmatik ab, halten wir uns nur klar an die grossen, erhabenen Grundzüge dieser Urwelt germanischer Mythenphantasie in Wagner'scher Umschmelzung und moderner philosophischer Neuprägung, so bleibt es immer noch die grosse Grundfrage, ob wir nicht auf anderem Pfade, auf Umwegen gleichsam, zu im letzten Kerne doch wiederum christlich zu nennenden Resultaten gelangen, die uns die Annahme einer christlichen Wiedergeburt heidnischer Naturverkörperung als nicht mehr allzu gewaltsam erscheinen lassen dürften. Schon hat sich der philosophisch denkende Christ von heute auf Grund der neuzeitlichen Naturforschungen mit dem Gedanken befreundet, dass er in den sieben Tagen der Schöpfungsgeschichte nicht mehr „Tage“ im wörtlichen Sinne, sondern grosse, eine weite Spanne Zeit in sich begreifende Weltepochen — Erdumwälzungen — sich vorzustellen habe. Wie sollte er sich nicht der Anschauung auch allmählich nähern können, dass er in den vier Nibelungenabenden, wobei das „Siegfried“-Drama als Ganzes zusammenhängend vorausgesetzt wäre, auch so eine Art von drei grossen Schöpfungstagen, gewaltigen Erdperioden der germanischen Götter-, Heroen- und Menschen-Welt zu schauen berufen sei? Und haben wir unser Verständnis erst einmal auf diesen Gesichtswinkel eingestellt: liegt es dann so sehr ferne, mit Chamberlain in der Göttermaid Brünnhilde schliesslich etwas wie eine sich herablassende Menschwerdung des Göttlichen, in Siegfried dagegen umgekehrt eine ansteigende Gottentwicklung des Menschlichen verkörpert zu finden?

Und weiter! Man spricht immer so gern von der schwachsinnigen Haltung und dem abscheulichen, weil durchaus egoistisch sich gebenden Charakterzuge Wotans,

Digitized by Google

des Obersten der Götter, weil er nicht nur seine Schützlinge, die er sich zu eignem Zwecke bestellt, später wieder schmählich preisgebe, sondern sogar selbst noch aktiv bekriege, etwa nach dem Motto: er „führt in's Leben sie hinein und lässt die Armen schuldig werden, dann überlässt er sie der Pein — denn alle Schuld rächt sich auf Erden". Aber ist es denn nicht ein durch die ganze Menschheitsphilosophie gehendes, ungemein schwieriges Problem — je nach Anschauung dunkel und rätselhaft, ungelöst und peinigend, wieso es komme, dass Gott das Übel zulassen könne; jener Gedanke, dass dieselbe Wesenheit, die doch als Gottvater die Welt aus ihrem göttlichen Urquell entlassen hat, mit ihrem Geiste durchdringt und somit eigentlich lauter Gotteskinder aus sich erzeugen müsste, im Verlaufe dieser Evolution, in ihren eigenen Kreaturen sich so weit ihrem ursprünglichen Wesen entfremden kann, dass in einem Punkte eine Brechung und vollständige Entzweiung, eine innere Umkehr der bisherigen Strebensrichtung erfolgen muss, und es des schweren Leidens eines eingebornen Sohnes erst wieder bedarf, um nicht nur die Welt von diesem Fluche der Gottentfremdung zu erlösen, sondern auch, zu sich selbst zurückkehrend, dann wieder heimzufinden? Klingt uns Christen nicht Allen in der Seele, herzzerreissend, wehevoll-schmerzlich, der bange Ruf dieses selbstgeopferten Lammes am Kreuze: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?" Man lese doch in diesem ernsten Zusammenhang aufmerksam die Szene zwischen Wotan und Brünnhilde im zweiten Akte der „Walküre" und frage sich ehrlich, wenn man Fremdes zu vergleichen und scheinbar so sehr Verschiedengeartetem auf den Grund zu schauen versteht, ob Einem da — mutatis mutandis — nicht ganz eigene, weltumspannende Gedanken aufgehen können! Und ist es nicht auch der christlichen „Weisheit letzter Schluss",

Digitized by Google

was Wotan, der tragische Held des ganzen „Nibelungenringes“, sich im Verlaufe seiner Entwicklung als moralisches Gut zuletzt errungen: das Unvermeidliche mit Würde tragen, dem schlechthin Unabänderlichen in Resignation sich unterziehen, ein Müssen und Sollen zugleich auch wollen und das Naturnotwendige, seinen eigenen Untergang, mit freier Grösse im erhabenen amor fati auf sich nehmen? — Man sieht, wir geraten da in die tiefsten, heikelsten Dinge, und fast schon will es uns anmuten, als ob man bei einigem guten Willen aus dem Wagner'schen Wotan-Drama so etwas wie einen modernen Versuch der rein mythischen Welterklärung sich herauslesen könnte.

Doch, kehren wir von diesem Ausgang, der lange vorbereiteten Katastrophe des Endes dieser Weltordnung — die an sich schon, als eine Art negativer Ausgang, eine andere, positiver ausgeführte mit einem neuen Geiste: den „neuen Himmel und eine neue Erde“, wie sie „Parsifal“ bietet, als Fortsetzung gebieterisch verlangt — noch einmal zum Werdeanfang dieses erhabenen Weltprozesses zurück!

„Und der Geist Gottes schwebte über den Wassern“ (1. Mose 1, 2) — „Alles ist aus dem Wasser entsprungen“ (Faust, zweiter Teil). Mit einer tiefen leeren Quinte und in der beharrenden Ruhe eines lang ausgedehnten Orgelpunktes, in dem es sich, allmählich lebendig werdend, zu regen beginnt, dann zu reicherem Gewoge anschwillt und in plastischen Elementarmotiven sich schliesslich zu körperlichen Personifikationen desselben Elementes verdichtet, sowie mit den weiterhin noch hinzutretenden reinen Naturlauten im Gesang unschuldsvoll spielender Wesen setzt der ganze Dramenkomplex in Wasserstiefen auf dem Grunde des Rheins, unseres „heiligen“ deutschen Nationalstromes, tief bedeutsam ein, bis „tönend wird für Geistesohren schon der neue Tag geboren“ und die

Digitized by Google

Weckerin Sonne, den lockenden Stern des Rheinschatzes wach küssend, strahlend in den Grund hereinlacht. „Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag!" — liesse sich schon fast sagen.

Erweitern wir diese Wasserwelt in unsrer Phantasie nun zum Urschosse alles Werdens (nach der Auffassung griechischer Philosophen), so ergiebt sich uns zwanglos folgender Gedankengang: Schweigend ruht in der Muschel geborgen die kostbare Perle, der Gegenstand des Begehrens, in des Wasserelementes Tiefen. Dem Schaum desselben Elementes aber enttaucht nach der Mythe auch die Göttin der Liebe. So finden wir das Prinzip der Eigensucht und ihres Gegensatzes im Urelemente noch vereinigt, aber ihren späteren Dualismus schon hier vorgebildet. Wie interressant lässt er sich durch das Drama hindurch als Gegensatz von Gold und Liebe, Ring und Freya, Macht und Minne nun verfolgen! „Nur wer der Minne Macht versagt", der „lüsterne Alp" Alberich, der statt Liebe sich Lust erzwingt und die Frucht des Hasses zu seinen Macht-Zwecken erzeugt, „nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold," das „der Welt Erbe (ihm) gewänne zu eigen". Und Freya's ganze Gestalt muss später vom Goldschatze bedeckt sein, so dass auch ihr wonniges Auge nicht mehr hindurchblitzen und Unheil bei dem sanfter veranlagten Riesen anrichten kann: wie tief dieses Sinnbild! Die Ichsucht muss die Liebe vollkommen in jedem Zuge verdrängt und erstickt haben, soll diese nicht durch das Medium eines seelenvollen Auges noch ihre beseligende Wirkung ausüben können. Von den Riesen wiederum ist es besonders Fasolt, der die Hinneigung zum Menschlichen, zur Liebe auffällig verrät, da sich in ihm denn zuerst beide Neigungen heftig streiten, und er nur schwer von Freya lassen kann, während Fafner, von Anbeginn an nach dem Horte lüstern, den Rückfall in's

Digitized by Google

Tierische, gleichsam den Vertierungsprozess des „liegend besitzenden“ Kapitalismus, in seiner ganzen Monstrosität verkörpert. Nicht der unscheinbare kleine Goldreif und der äusserlich auf ihm ruhende Fluch des Zwerges bildet die — rein mechanische — Triebfeder unseres Drama's und seiner Handlung, so dass Fafner alsbald im Streit seinen Bruder erschlägt, wie vorher schon der Besitzer des Ringes als „Wille zur Macht“ selbst den eignen Bruder unter das Frohnjoch geknechtet: sondern die innere Gesinnung ist es, die sich an diesen Ring und den Schatz, als das Objekt des Egoismus, heftet, ihren eignen Fluch schon in sich trägt und nur in der Selbstverleugnung hingebender, aufopfernder Liebe zuletzt überwunden und erlöst werden kann. Auch den Göttern und vor Allem Wotan könnte Alberich und sein Ring nichts anhaben, wenn diese das Unheil nicht bereits in sich trügen und für den Fluch nicht schon selber empfänglich wären. Erst, als der Ring auch Siegfried mittelbar verderben muss, begreift Wotan, dass einzig die Zurückgabe des der Natur entwendeten und missbrauchten Goldes seine durch den widerrechtlichen Raub an Alberich begangene eigene Schuld zu tilgen vermag. (Vergl. Wagner an Roeckel.) Der lieblosesten Kreatur aber, dem Zwerg Alberich, der den Ring nicht nur auf seine Art „gesegnet“, sondern ihn persönlich durch ein Verbrechen an dem Heiligsten des Menschenherzens, der Liebe, als einen an und für sich schon Fluchschwangeren sich gewonnen, tritt in der Göttermaid Brünnhilde das liebevollste Wesen gegenüber, das den Ring samt seinem Fluche auf Grund mitleidsvoller Erkenntnis wieder in die Unendlichkeit zurückwirft. Eigentlich also eine moralische Idee, die in ihrem Kern zum Mindesten mit dem christlichen Grundprinzip: „Gott ist die Liebe“ wohl übereinstimmen würde!

Freilich endet das Ganze eigentlich furchtbar nihi-

Digitized by Google

listisch — um nicht zu sagen verzweifelt trostlos: Loge hatte gegen den Schluss des „Rheingold“ hin, den auf den Regenbogen zuschreitenden Göttern nachblickend, folgende geheime Wünsche verraten:

„Ihrem Ende eilen sie zu,
Die so stark im Bestehen sich wähnen.
Fast schäm' ich mich, mit ihnen zu schaffen;
Zur leckenden Lohe mich wieder zu wandeln,
Spür' ich lockende Lust;
Sie aufzuzehren, die einst mich gezähmt,
Statt mit den Blinden blöd zu vergeh'n
— Und wären's göttlichste Götter —
Nicht dumm dünkte mich das!
Bedenken will ich's:
Wer weiss, was ich thu'?“

Was wir da herauszuhören vermeinen, ist fast schon ein anderes

„Denn Alles, was entsteht,
Ist wert, dass es zu Grunde geht!“

und klingt beinahe wie:

„Hätt' ich mir nicht die Flamme vorbehalten,
Ich hätte nichts Aparts für mich!“

aus dem Munde Mephisto's im Goethe'schen „Faust“.

Und wirklick: Loge, der Walhall und die ganze Götterwelt verbrennt, behält genau genommen das letzte Wort und triumphiert eigentlich über die alte Weltordnung. Loge aber — das ist sagenwissenschaftlich von Dr. E. Meinck (Bayreuther Blätter 1890) sehr scharfsinnig und überzeugend nachgewiesen — ist Satan: Gegengott, Mephisto, Judas, Luzifer, ja selbst Prometheus. Doch

dieses negative Fazit ist nur scheinbar, denn bekanntlich hat ja Brünnhilde die positiven Grundlagen einer neuen Welt- und Heilsordnung in ihrem Schwanengesange schon gezogen und sie der auf dieser Erde zurückbleibenden Menschheit, den „in sprachloser Erschütterung“ verharrenden und den „letzten Dingen“ erstaunt zusehenden Männern und Frauen, am Ende der Götterdämmerung als das Zukunftsevangelium verkündet. Wie es der Festspielreferent der Vossischen Zeitung (C. Krebs), wenn auch vielleicht etwas zu „liberal“, so doch nicht ganz unsinngemäss zu fassen suchte:

„So gehört die Welt nun den Menschen; sie sind frei von Götterverträgen, frei von Gesetzen, die ihnen von aussen aufgedrängt waren, sie mögen nun nach Gesetzen leben, die sie sich selbst von innen heraus schaffen, und als deren höchstes ihnen Brünnhilde die Liebe zuweist.“

„Der Welt melden Weise nichts mehr“, hat es aus dem Munde der drei Nornen zu Anfang der „Götterdämmerung“ ja auch geheissen, da denn nunmehr die Sprache des Herzens in ihre Rechte getreten ist: an die Stelle einer bankrotten Welt des Wissens das verheissungsvolle Reich des Gemütes.

Wendet man sich aber vom christlichen Standpunkte aus entrüstet gegen die „unmoralische“ Ehe des Zwillingspaares Siegmund und Sieglinde, der Eltern Siegfrieds, als die thatsächliche, unentbehrliche Voraussetzung zu dieser „erlösenden“ und „befreienden“ Liebe und legt uns die hochnotpeinliche Frage vor, wie wir dergleichen noch mit gutem Gewissen rechtfertigen wollten*) — nun, so stellen wir zum guten Ende getrost die Gegenfrage: ganz ab-

*) Vgl. hierzu, wie zu dem Pakt zwischen Loge und Wotan = Prometheus und Zeus, übrigens auch Fr. Nietzsche's „Geb. d. Trag.“, S. Werke I, 67 u. 75.

Digitized by Google

gesehen davon, dass der Beiden tragische Schuld als solche vom Dichter ausdrücklich anerkannt und die Busse dafür im Drama keineswegs schuldig geblieben wird, — welches ist denn hier wohl die höhere Sittlichkeit: diejenige, die die hehrste und reinste Geschwisterliebe zu einem todeswürdigen Staatsverbrechen stempelt, oder aber die, die mit Wotan dekretiert: „Unheilig acht' ich den Eid, der Unliebende eint", und welche eine Sieglinde gegen Siegmund mit jäher Zerknirschung in die Worte ausbrechen lässt:

„Hinweg! Flieh die Entweihte!
Der Wind mag sie verwehn, die ehrlos dir,
Edlen, sich gab, . . .
Die je dem Manne gehorcht, der ohne Minne
sie hielt!
Verworfen bin ich, der Würde bar!" u. s. w.

Wer, der zu Bayreuth Sieglindens wild erschrockenes „Unheilig umfasst dich mein Arm, entehrt — geschändet" oder Brünnhildens in hoheitsvoller Weihe entbotenes, ganz wie nach innen gekehrtes: „Ruhe, ruhe, du Gott!" vernommen, könnte wohl ihrer im Leben je wieder vergessen?

Wir schliessen, wie wir begonnen haben, mit einem Zitat aus dem Goethe'schen „Faust", den Versen des Chorus mysticus — und zwar in tiefer Beziehung zu allem Vorausgegangenen:

„Alles Vergängliche — ist nur ein Gleichnis,
Das Unzulängliche — hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche — hier ist es gethan:
Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan!"

Digitized by Google

ALLGEMEINES

Digitized by Google

Richard Wagners Bühnengenie

(1896.)

Es war im Winter 1886/87 zu Leipzig, dass ich durch Arthur Nikisch's liebenswürdiges Entgegenkommen am dortigen Stadttheater zum ersten Male einer Hauptprobe des „Rheingold" persönlich anwohnen durfte und einen etwas tieferen Einblick in das maschinelle Bühnengetriebe bei einem solchen Wagnerwerke thun konnte. Ich weiss nicht, was es damals besonders war — aber der Eindruck hat sich bei mir seither auf's Entschiedenste festgesetzt, dass wir hier vor Problemen stehen, welche in der grossen Wagner-Bewegung noch viel zu wenig Beachtung und Klärung gefunden haben. Ich bin ja natürlich kein Techniker vom Fach, aber ich habe von dorther die unausrottbare Überzeugung mit mir davon getragen, dass wir trotz allen modernen Errungenschaften im Maschinen-, Ausstattungs- und Beleuchtungswesen hier erst noch in den Anfängen stecken und das eigentliche Erbe des Bayreuther Meisters in diesem Punkte künftig noch anzutreten haben. Nicht nur als Musiker und als Dichter ist R. Wagner nämlich zum Wahrdeuter unserer Epoche geworden, auch das szenische Genie ist er für unsere Generation gewesen, als bühnentechnischer Neuerer und reformierender Regisseur ist er unserer Zeit, genial vorschauend, weit voraus geeilt. Sein fortschrittliches Harmoniesystem und seine reiche Kontrapunktik beginnen wir ja nachgerade zu begreifen und sie uns theo-

Digitized by Google

retisch nunmehr zu eigen zu machen; auch bezüglich seiner dichterischen Gestaltungskraft dämmert uns heute bereits die freudige Ahnung, dass er als einer von den ganz Grossen unserer Nation der Litteratur- beziehungsweise Kulturgeschichte mit angehöre, und wächst neuerdings zusehends die Erkenntnis, dass er geistige Güter von idealer Ausprägung und monumentaler Dauer seinem Jahrhundert geschenkt habe — nur in dem Verständnis für seine Bühnengrösse, für die unserem technischen Vermögen von gestern und heute stark vorgreifenden hohen Aufgaben scheint man zur Zeit noch nicht eben so weit vorgedrungen, haben wir seinen Genieblick zur Stunde noch keineswegs kongenial einzuholen verstanden.

Zwar, dass Wagner der zeitgenössischen Bühne eine Unmenge fruchtbarer Anregungen und dankbarer Aufgaben zugeführt hat, die des Schweisses der Edlen wohl wert erscheinen, die Theaterkunst als Ganzes wesentlich bereichert und zu bis dahin ungewohnten Leistungen angespornt haben, das scheint man im Grossen und Ganzen ohne Weiteres gerne anzuerkennen; liegt es doch auf der flachen Hand, dass eine Fülle von Erscheinungen, schon in seinen „Opern" bis zum „Lohengrin" hin, trotz Meyerbeers effektvollen Entdeckungsreisen auf diesem Gebiete, einfach unbekannte Grössen noch geblieben waren. Aber einmal ist man über diesen verständnislosen, mehr Meyerbeer'schen „Effekt" (d. i. Wirkung ohne innere, begründete Ursache — nach demselben Wagner) eben noch kaum, oder höchst selten nur, schon hinausgekommen; und dann lässt sich nicht gerade mit gutem Gewissen behaupten, dass alle diese aufgeworfenen Fragen auch schon vollauf befriedigend in seinem Sinne, technisch wie geistig, formell und inhaltlich, von uns gelöst worden wären. Dieses aber, und kein Geringeres, ist nun das

Digitized by Google

bedeutsame Pensum, welches Wagners auch in diesem Punkte prophetische Begabung dem deutschen Regisseur und Theatermeister als „Zukunftsmusik" noch aufgegeben hat, welches unsere moderne Bühnenkunst mit der Zeit erst noch vor sich zu bringen haben wird. Von vorneweg dürfen wir nach dem, was Bayreuth bei früheren Neu-Inszenierungen, des „Tristan", der „Meistersinger", des schwierigen „Tannhäuser" und zuletzt noch des unvergleichlichen „Lohengrin", schon Ideales geleistet und der Welt thatkräftig als Möglichkeiten ad oculus et aures demonstriert hat, zuversichtlich erwarten, dass es auch diesmal, bei den grandiosen Anforderungen des „Nibelungenringes", nicht versagen, vielmehr sein Publikum und eine Reihe leistungsfähiger Hof- und Stadttheater durch Steigerung der technischen Kräfte nicht wenig überraschen wird. Allein auch ihm wird — zwar das Meiste gewiss schon ungleich besser als noch vor 20 Jahren, aber vielleicht doch nicht alles unfehlbar nach dem Massstabe der szenisch-dichterischen Vorschrift absolut glücken; und wie wir es uns ohne die menschlich-realen Unvollkommenheiten des technischen Apparates eben denken, wie es wohl sein soll nach des Schöpfers eigenen Intentionen, ohne praktische Beeinträchtigung und auf der Stufe fortgeschrittener Regieleistung, darüber wollen wir uns im Nachfolgenden zusammen einmal klar zu werden suchen.

Es dürfte wohl bekannt sein, dass Wagner das grosse Nibelungenwerk in der Verbannung, will sagen mehr oder minder abgeschieden und abgeschnitten von allem realen Theatertreiben, ja förmlich Verzicht leistend auf die wirkliche Aufführung an einer der offiziellen deutschen Bühnen, in der Dichtung geschaffen hat. Nach dem mir freundlichst zur Verfügung gestellten Berichte eines Ohrenzeugen soll er selbst sich im Jahre 1863

Digitized by Google

zu Wien mit Bezug auf die dekorativen Schwierigkeiten der Tetralogie ungefähr folgendermassen geäussert haben: „Als ich den Ring als Tetralogie dichterisch ausführte, war ich ein Verbannter, meine Verbindung mit dem wirklichen Theater schien mir für ewig unterbrochen, jede Hoffnung erloschen, je wieder in lebendige Berührung mit dem Bühnenwesen zu gelangen. Von dieser Stimmung umfangen und solcher Überzeugung getragen, dachte ich bei mir: Du magst deiner Phantasie immerhin die Zügel schiessen lassen, du brauchst die Ausführbarkeit der szenischen Bilder gar nicht erst ängstlich in Erwägung zu ziehen — aufgeführt wird das monströse Ding ja doch nicht! Und so beschränkte ich mich gar nicht und verlangte auf dem Papier Vieles, dessen Ausführbarkeit mir hernach die grössten Bedenken einflösste. Später, als meine Sache dann doch vorwärts ging und ich wieder die Hoffnung fassen konnte, von manchen Seiten in meinen Bestrebungen gefördert zu werden, entschloss ich mich, dem berühmten Dekorationsmaler Gropius in Berlin und dem genialen Theatermaschinisten Mühldorfer in Mannheim (dem Erfinder der Wandeldekoration für den ‚Oberon') das Buch mit der Anfrage zu schicken, ob das darin Geforderte technisch ausführbar sei. Beide, als ehrgeizige Vertreter ihres Faches, antworteten: Ja, alles sei zu machen." So weit Wagner.

Wir wollen daran gar nicht näher untersuchen, inwieweit die beiden Herrn Techniker bei ihrer beherzten Antwort nicht ein wenig zu sehr die „Mache" als solche nur im Auge hatten, die im Sinne einer unausrottbaren Schaulust des verehrlichen Publikums ebenfalls selbst über die Intentionen des Schöpfers einmal auch hinausgegangen wäre, und inwiefern sie vielleicht doch mehr sagten, als sie im Grunde ihres Herzens wohl verantworten konnten. Uns genügt die Thatsache, dass

Digitized by Google

Wagner vom gewohnten Theaterleben just bei Konzeption dieses „Bühnenfestspieles“ einmal völlig abstrahiert hatte und seiner Phantasie unbedenklich die Zügel schiessen liess. „Den lieb’ ich, der Unmögliches begehrt!“ sagt ja schon die Seherin Manto im II. Teil des Goethe’schen „Faust“-Gedichtes, und es war daher nur gut so, es war vielleicht sogar dunkle Fügung, geheimnisvoll-zweckdienliche Führung seines genialen Instinktes durch eine höhere Kunstvorsehung, dass damals äussere Lebensumstände ihn mit völlig frei waltender Phantasie, unabhängig vom rein technischen Zwang der üblichen Bühnenpraxis, schauend und schaffend sich ergehen hiessen, um überhaupt dieses Neue und Erhabene, im Trott der Theater-Maschine durchaus Ungewöhnliche vorahnend-kühn entdecken und begeistert-ungebunden einmal ergreifen zu können. Weit entfernt, ihn darob heute etwa entschuldigen zu wollen, glauben wir darin vielmehr einen tieferen Fingerzeig für die Erkenntnis seines künstlerischen Wesensgrundes und der ganzen Art seiner Bühnen-Neuschöpfungen für uns suchen zu sollen, die ihn eben wie ein neuer „heiliger Geist“ damals überkamen, unaufhaltsam mit sic dann fortrissen und ihn schliesslich weit über sich selbst und den seinerzeitigen Stand der Technik hinaustrugen zu Errungenschaften, wie wir sie uns in entsprechender mechanischer Ausführung erst anzueignen hatten — und auch noch anzueignen haben. Dass es sich um solche, und keine ausschweifenden Allotria, dabei handelte, zeigte ja schon der ganze Hergang der Sache, lehrt vor Allem auch der Thatbestand, dass er das Bühnenproblem als solches an seiner innersten Wurzel selber packte und nicht nur oben auf der Bühne revolut ionierte, erfand und erweiterte, sondern überhaupt den ganzen Theaterbau von Grund auf in eiserner Konsequenz zugleich revidierte.

Man kennt nun nachgerade die von den anderen Bühnenhäusern so himmelweit verschiedene, das Bay-

reuther „Geheimnis“ einschliessende, Beschaffenheit des grossen Wagner'schen Festspielbaues auf dem fränkischen Hügel droben. Schon hierin erblicken wir das A und O seines gewaltigen Bühnengenie's, dass er sich mit einem jämmerlichen Herumflicken am alten Körper nicht erst begnügte, sondern der neuen Kunstweise eine völlig neue Szene als Boden schuf und dem von ihm erstrebten deutschen Originalstil auch ein zupassendes Heim alsbald bereitete. In der That, wenn irgend etwas für den tiefgreifenden Ernst seiner Begabung und die überragende Tragweite seines inneren Berufes zur Sache sprechen darf, so muss es dieses, als die conditio sine qua non seiner Meinung und Wirkung noch viel zu wenig erkannte Moment sein! Daher zu gleicher Zeit, unter der Ausführung des Nibelungenrings, in den Briefen an Uhlig die berühmten Äusserungen: drei Aufführungen des „Siegfried“ als dramatisches Musikfest in einem eigenen, auf einer schönen Wiese bei der Stadt Zürich aus Brett und Balken „nach meinem Plane“ roh gezimmerten Theater — „nach der dritten Vorstellung wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt“ (20. September 1850); oder (12. November 1851): „Mit dieser meiner ueuen Konzeption (des Nibelungenrings nämlich als Tetralogie) trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus: ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart . . . An eine Aufführung kann ich erst unter ganz anderen Umständen denken. Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf und lade zu einem grossen dramatischen Feste ein: nach einem Jahre Vorbereitung führe ich dann im Laufe von vier Tagen mein ganzes Werk auf.“ Wie hätte sich der in den Tiefen seiner Natur doch wieder so praktische „Wagner“ wohl in solchen sterilen Träumen wiegen können, wie sich selbst ebendamals in Briefen immer wieder als den

Digitized by Google

grossen „Aufführer“ scherzhaft bezeichnen dürfen, wenn er von aller und jeder Realisierung seiner Ideen ein für alle Mal Abstand genommen hätte? Nur von der vorhandenen Theaterwirklichkeit hatte er Abschied genommen, nicht aber mit einer idealen, zukünftigen Bühnenmöglichkeit gebrochen. Und daher denn auch wieder seine ganz richtigen, energischen Proteste später, gegen eine Aufführung des „Rheingold“ und der „Walküre“ unter gänzlich verfehlten Bedingungen, wie der zu Ende der 60er Jahre an der Hofbühne zu München: nur weil er eben von allem Anfang an eine ganz anders geartete künstlerische Darbietung, frei von allem Schlendrian der herkömmlichen Opernschablone — auch maschinell betrachtet, in's Auge gefasst hatte.

In diesem seinem Theater-Reformbau aber, dessen tiefe, historische Bedeutung uns der ausgezeichnete Grazer Architekt Fr. Hofmann bereits wiederholt so eindringlich nahe geführt hat, ist das vielgerühmte, vertiefte — rectius: überdeckte und terrassenförmig aufgebaute, Orchester noch nicht einmal die Hauptsache, wenn immer auch ein recht wesentlicher Bestandteil des organischen Grundgedankens. Viel wichtiger daran bleibt der sogenannte „mystische Abgrund“ an sich, eben jener Orchesterzwischenbau als architektonisches Glied, ohne alle Proszeniumslogen zwischen Szene und Zuschauerraum, welcher das erleuchtete Bühnenbild nun dunkel einrahmt und darum nur um so plastischer (fast wie einen leuchtenden Innentraum der durch die Schwingen der Musik gelösten, von den Fesseln des Körpers frei gewordenen Seele) hervortreten lässt. Und dieser „mystische Abgrund“, in Verbindung noch mit dem Wegfall des leidigen Souffleurkastens und aller seitlichen Logenränge, in Gemeinschaft ferner mit der genial ersonnenen und amphitheatralisch durchgeführten, einheitlichen Perspektive sowie der den Zuschauerraum weit überragenden, mächtig

Digitized by Google

geräumigen und freiesten Spielraum moderner Theatertechnik gewährenden Bühne: sie werden in diesem Zusammenhange lediglich zu den ganz von selbst verständlichen Folgeerscheinungen der Grundanlage, wobei dann eines aus dem Anderen sich mit logischer Notwendigkeit ergab. Giebt es nun ein beredteres Zeugnis für meine Auffassung: dass unsere Zeit nämlich Wagners geistig-technisches Testament nach dieser Richtung hin noch gar nicht bewusst angetreten habe, als den eklatanten Umstand, das man seine germanische Stilforderung in diesem ihrem wichtigsten Punkte bisher noch immer so wenig erfasst hat und sich, wenn schon, dann meistens mit dem unwesentlichsten, in seiner Vereinzelung direkt falschen Teile: dem um Einiges vertieften Orchester, allein schon zu begnügen pflegt? Dass man bis heute, nahezu ein Vierteljahrhundert nach erfolgter Grundsteinlegung, das Geld in Deutschland noch immer nicht aufgetrieben hat, an Stelle des provisorischen, schmucklosen Fachwerkbaues, der sogenannten Bayreuther „Backsteinbude“, eine würdigere, bedeutsamere Stätte, ein wirlich monumentales „Gebäude von Menschenhand“, im Innern ausgestattet mit allem erdenklichen Raffinement der neuesten szenischen Kunst, dortselbst zu errichten — ein „Denkmal“, das zudem äusserlich, ästhetisch betrachtet, einem nationalen Weihetempel auch ähnlicher dann erschiene?

Auch in einer anderen Sache ist der Meister von Bayreuth dem offiziellen Theatertrott um mehrere Pferdelängen sozusagen voraus gewesen, lässt sich zugleich der technische Vorstoss hinsichtlich der praktischen Bühnenkunde bei ihm ganz ebenso wieder als organische Folgerung einer in ihm durchaus systematisch auftretenden Grundanschauung zwanglos entwickeln. Bekanntlich wollte, dachte, schuf und gründete er das Gesamtkunstwerk einer „Allkunst“, in welcher alle Schwestergattungen der einen unteilbaren Kunst zu harmonischem

Digitized by Google

Vereine in gegenseitig förderndem „Kommunismus“ sich verbinden sollten. Nicht nur eine ganz neue Ästhetik des Musikdrama's führte er so in die Kunstgeschichte ein, auch eine ganz neue Form höherer Gattung gewann er ihr praktisch in seinen Schöpfungen, deren lebendige Gesetze die nachhinkende Theorie nach und nach erst ergründen dürfte. Und sollte er selbst auch später von manchem Extrem darin wieder zurückgekommen sein und seinen bezüglichen Anschauungen die theoretisch-abstrakten Spitzen da und dort wieder genommen haben — die Grundthatsachen, durch Meisterwerke verbürgt, bleiben doch für alle Zeiten nun unwiderruflich bestehen. Dass diese, gegenüber dem früheren Opernstil radikal veränderten Stilvoraussetzungen dann aber nicht ohne Einfluss auf das praktikable Bühnenbild selbst bleiben konnten, dass sie zugleich an die Technik, und zwar nicht nur an die Dekorationsmalerei allein, sondern auch an viele andere mitwirkende Faktoren der szenischen Kunst, bisher noch lange nicht erfüllte, vorher unbekannte ideale Forderungen stellen mussten, leuchtet hier doch ohne Weiteres ein. Man denke da zum Beispiel nur gleich an die Frage einer künstlerischen, im Sinne der Raumanschauungskunst richtigen Bühnenbeleuchtung in diesem neuen musikalischen Drama, das nichts Gemeinsames mit dem fatalen Opernwesen und seinen Ungereimtheiten mehr haben soll, dafern es wirklich echt erscheint. Selbst an unserem vielgerühmten Bayreuth hatte der Spanier R. de Egusquiza im Jahre 1884 noch Gewichtiges gerade hierin ernstlich auszusetzen, wie seine Zuschrift an die „Bayreuther Blätter“ (1885, VI. Stück) aller Welt beweist. Vor Allem plaidiert er da mit vollem Recht für endliche Beseitigung des unnatürlich-falschen Rampenlichtes vom Boden herauf, sowie für feinere, erkenntlichere Beleuchtungsabstufung der von Wagner textlich oft so bedeutsam eingeführten

Digitized by Google

Tageszeiten, sowie der malerisch so einschneidenden Unterschiede zwischen hellem klarem Sonnentag und wolkig-trüber, lastender Witterung — im Interesse eben einer streng ästhetischen Augenwirkung. Und wie er weiterhin noch die vollendetere Handhabung des Beleuchtungswesens, den technischen Ausbau des lebensvoll wirksamen, befriedigenden Bildwerkes auf malerischem Hintergrunde sich denkt, das mag man an Ort und Stelle in seinen instruktiven Ausführungen gerne nachlesen. Die gelbliche Herbststimmung der Landschaft im 3. Akte des „Tannhäuser" und die über sie später allmählich hereinbrechende, stille Abendämmerung; die den Sinn zauberisch umfangende Mondscheinbrautnacht mit dem entzückenden Ausblick durch das Fenster auf die weiten, träumenden Lande hinunter — im 3. Akt „Lohengrin"; das „Siehe, der Lenz lacht in den Saal!"; der wie Verklärung mild und still hereinleuchtende Abendschein am Schlusse des ergreifenden „Tristan"-Drama's, und auch die langsam fortschreitende, ungemein zart abgestimmte, kaum sichtbar wachsende Morgendämmerung im 2. Aufzuge desselben Werkes; endlich die strahlende und dabei doch korrekte Erleuchtung des Gralstempels vom Innern der blauen, sternbesäten Kuppel herab und dann im Umkreise aus dem sanft, aber intensiv erglühenden Grale heraus: das sind alles solche künstlerisch bereits hochbefriedigende, weil harmonisch-wohlthuende, bis dato de facto noch niemals gesehene und durch ihre fein getönte „Wirkung" — im Gegensatz zum rohen „Operneffekt" — an Bayreuth allenthalben so sehr bewunderte Bühnen**bilder**.

Dass die Geisterbannung Kundry's durch Klingsors Zauberkraft mit ihrer sonderbar bläulichen, zunächst völlig unklaren Beleuchtung und wie phosphoreszierenden, alabasterähnlichen Weissumhüllung dort schon ein besonders geglücktes, nachahmungswürdiges Beispiel abgäbe,

lässt sich freilich nicht wohl behaupten, und höchst wahrscheinlich werden zur Zeit auch die wiederholte Zitation der Erda, wie Hagens nächtliches Traumgespräch mit Alberich, im Beleuchtungseffekte noch nicht viel besser geraten. Wohl aber wird von Bayreuth erwartet werden dürfen, dass es die Schwimmbewegungen der Rheintöchter, die Regenbogen-Brücke am Schlusse des „Rheingold", die den Brünnhildenfelsen nur im Hintergrunde, nach unten zu, umbrennende (nicht, wie zumeist, die g a n z e Bühne mit aufdringlichem Kolofoniumrauch erfüllende) „Waberlohe", sowie den „Lindwurmkampf" und das bedeutungsvoll-komplizierte Schlussbild der „Götterdämmerung" endlich einmal mustergiltig und glaubhaft vorführen, das „effektvolle", aber kindische Lindenrascheln mit seiner Sondermechanik und einem eher an Mondschein, denn an Sonnenhelle erinnernden elektrischen Weisslichte, dagegen endgültig beseitigen, werde — ist doch die korrekte Wiedergabe dieser szenischen Vorschriften in Arbeiten Hans von Wolzogens und Moritz Wirths (vgl. „Bayr. Blätter" 1878, S. 43 ff., 196 ff., 230 ff. und „Mus. Wochenblatt" 1888, S. 113 und 129) längst eingehend genug besprochen.

Und was haben wir nicht auf unseren deutschen Opernbühnen an unmöglich grellen, seitlichen Rotlichtern just in die Drachenhöhle hineinspielen oder als Abendschein an Felsen u. dergl. schon alles über uns ergehen lassen müssen — starke, blutige Rotfärbungen, die nie und nimmer der Natur abgesehen sein, sondern höchstens nur einer Welt der Kulissen und Soffiten entstammen können, dafür aber auch für ein gebildetes Auge allen künstlerischen Eindruck ganz gründlich zerstören müssen! Hat denn Wagner unsere Techniker noch immer nicht so viel sehen gelehrt, dass sie ihr Gesicht auf das elementarste Naturspiel: wie z. B. Feuer, eine Holzwand erhellend, oder ein Schein auf Stein-

Digitized by Google

flächen widerschimmernd direkt wirkt, mit klaren menschlichen, nicht theatralischen Opernaugen einstellen können? Und da wir denn nun einmal bei den unmotiviert spielenden roten, oder auch violetten Beleuchtungen angelangt sind, so wollen wir hier gleich auch die so ausserordentlichen drei Verwandlungen im „Rheingold“ kritisch ein wenig genauer unter die Lupe nehmen.

Die moderne Technik hat sich nämlich, pochend auf ihre Erfindung der (leider weder geruch- noch geräuschlosen) Schwefeldampf-Entwicklungen merkwürdiger Weise nur zu sehr daran gewöhnt, alle drei „Rheingold“-Verwandlungen in Bausch und Bogen gleich über einen Leisten zu schlagen, Wasser und Feuer zu einer gedankenlos-gleichheitlichen Behandlung — der Wiener würde hier sagen: „zusammenzuwursteln“. Wie viel aber von der grossartigen Wagner'schen Naturanschauung geht hierdurch verloren, welch unglaublichen Zwang thut dem gewaltigen Sinne des Dichters dieser rechte und schlechte Repertoirschlendrian an! Ausdrücklich nur zweimal: bei der Verwandlung von der zweiten zur dritten, und dann wieder analog (nur im umgekehrten Verhältnis) von der dritten zur vierten Szene des Drama's, ist ein solcher Schwefeldampf an seinem Platze, ja sogar Vorschrift. Vollkommen sinnlos, und sonach unstatthaft, ist er aber bei dem Übergang von der ersten zur zweiten Szene, dem scheinbaren Versinken des Rheines und seines Wassergewoges in immer dunklere Tiefen, bis zum nebelhaften Aufsteigen der stolzen Götterburg Walhall hin — widersinnig und unzulässig, nicht nur weil Wassernebel und Dunstwolken nicht identisch sind mit Feuerrauch (= Schwefeldampf), sondern auch, weil er hier das interessante Verhältnis eines Gegensatzes zwischen Neptunismus und Vulkanismus einfach stört, total verwischt und also aufhebt und vernichtet: jenen im Wesen dieses Welt-

Digitized by Google

Drama's so tief begründeten, uralten Widerstreit zweier Elementargewalten, der doch später am Schlusse dieses Vorspieles der Tetralogie, in dem harmonisch aus beiden, Wasser und Feuer, gemeinsam sich aufbauenden Luftgebilde des Regenbogens, seine einstweilige Vermittlung und vorübergehende Versöhnung findet. Der „Schwefeldampf", genau bei Loge's Verschwinden in der Felsspalte nach Nibelheim hinunter zuerst angemerkt, erinnert doch nun einmal — nach Herkunft und Gestank — an den mephistophelischen Feuergott mit dem satanischen Zuge, und er geht damit wieder um so einleuchtender konform, als er zugleich als hervordringender Rauch den Weg nach der Vulkan-Schmiede hinab weist, an der sich die beiden Götter auf ihrer Höhlenwanderung in der Erde Eingeweide hinein — laut Angabe der in die Wandlungsmusik deutlich hereinklingenden, bald zu-, bald abnehmenden Amboss-Schläge — vorüberbewegen: ein mächtig zusammenfassendes Urweltbild also von riesigen, schlechthin packenden Dimensionen! Hier den ersten Szenenwechsel aus dem Wasserreich nach der erwachenden Oberwelt, weil es technisch bequem, ganz ebenso wie die späteren behandeln, heisst einfach, da es den gegebenen Vorschriften direkt entgegensteht, wider besseres Wissen und Gewissen skrupellos verstümmeln — kurz, das ist: Vivisektion! Denn man bedenke doch nur, dass sich Willkürlichkeiten in einem solchen Falle um so schwerer rächen, je organischer, bis in seine kleinsten Teile und feinsten Ausläufer hinein, ein derartiges Werk durchgebildet, von einer lebendigen Grundidee durchdrungen ist, so dass der Verlust oder auch nur die Verletzung selbst des kleinsten und unscheinbarsten Gliedes daran sofort auch eine Beeinträchtigung des gesamten Organismus nach sich ziehen muss.

Desgleichen ist natürlich von einer aufmerksamen

Digitized by Google

und ihrer Pflicht bewussten Technik sorgsam auch darauf zu achten, dass einmal — beim Raube des Goldes — die Szene naturgemäss versinkend und in ihrem Sturze fortgesetzt nach unten sich bewegend vor unseren Augen dargestellt werden soll — warum? weil eben unsere Phantasie aus der Tiefe des Rheines nunmehr nach oben, zu der auf „freier Bergeshöh'" über dem Flusse gelegenen Götterburg langsam hinanzusteigen hat; das andere Mal aber wieder, entgegengesetzt, die ganze Szenerie für den Zuschauer nach oben sich bewegen muss — wiederum, weil unsere Phantasie mit den Göttern von dort nach der Tiefe der Kluft zu Alberich sich hinabbegeben will. Auch darf der Übergang vom finster-schwarzen Wassergewoge, beim Versinken des Rheines, zum nach und nach sich abklärenden Gewölk, und hier wieder der Wechsel zwischen Wasser- und Wolkennebel, weit sorgfältiger beachtet und korrekter bewältigt werden, als dies bisher fast durchgehends wohl erst geschehen ist. Und ganz ähnlich sodann später derjenige vom leichteren Schwefeldampf zum dichten, schweren Gewölk und wieder zurück zum Bergesnebel; weiterhin auch im „Siegfried" (III. Akt: beim Hindurchschreiten durch das Feuermeer) von den züngelnden Flammen durch Rauchgewölk bis zum feinen, durchsichtigen Schleier der erbleichenden und schliesslich zu heiterstem Himmelsäther sich abklärenden Glut; sowie endlich in der „Götterdämmerung" (gleichfalls III. Aufzug) die wichtige Vorschrift der aufsteigenden, den Trauerzug mit Siegfrieds Leiche allmählich einhüllenden und hernach wieder sich zerteilenden Rheinnebel. Der Dichterkomponist selbst hat hierüber die klarsten, aufschlussreichsten und zuverlässigsten Anweisungen Allen an die Hand gegeben, welche sie ernstgesinnt wollen; und in der That handelt es sich dabei bereits um subtilere sinngemässe Abstufungen,

Digitized by Google

deren Linien eine wirklich künstlerisch waltende Regiekunst immerdar scharfsichtig einhalten sollte, die aber unsere Durchschnitts-Technik in der Regel nur durch einen stumpfsinnig vorgeschobenen, bis zum nächsten Bilde ruhig und starr verharrenden Leinwandvorhang, mit Wolken oder Gedünst zur Not bemalt, und davor nun losgelassene, laut arbeitende, zum Überfluss noch violett beleuchtete Schwefeldämpfe, beileibe aber nicht etwa durch kostspielige praktikable Gazeschleier, nur sehr gröblich und grausam unvollständig in der Regel zu berücksichtigen pflegt. Als ob hier nicht, wie gesagt, die beiden Welten: Neptunismus und Vulkanismus, schon für den Zuschauer unmittelbar deutlich, klar aus einander zu halten wären!

Warum ich einen so grossen Wert auf diese scheinbar unscheinbaren Dinge lege? Sehr einfach! Weil wir hier die bemerkenswerten allerersten Keime in Wagners Schaffen schon wahrnehmen und deutlich verfolgen können zu jener berühmten, Aufsehen erregenden „Wandeldekoration“ hin, wie er sie später in seinem „Parsifal“ zielbewusst als den „beweglich gewordenen Zwischenvorhang“ — im radikalen, modernen Gegensatze zur älteren Shakespeare'schen Dramaturgie, mit ihren vielen, so aufhaltsamen Verwandlungseinschnitten — zum vollendeten Typus ausgeprägt, ja zu einer Art von Ideal bereits fortgebildet hat. Es ist dabei ja nur zu charakteristisch, dass die Zwischen-Gardinen in der „Götterdämmerung“ (d. h. in dem als „Siegfrieds Tod“ der Entstehung nach frühesten der vier Nibelungendramen) noch eine so grosse, schon im „Rheingold“ dagegen (der zuletzt von allen ausgeführten Dichtung) wie erst recht später noch im „Parsifal“, dem Schwanengesange des Meisters, gar nicht die geringste Rolle mehr spielen. Ganz sachte kündigt sich die neue Methode im Szenarium zu Siegfrieds Leichenzug als

Digitized by Google

natürlicher Ersatz der Zwischenakts-Vorhänge: nämlich Verhüllung der Szene durch aufsteigende, sich verdichtende und schliesslich das Bild den Blicken der Zuschauer gänzlich entziehende Flussnebel — vielsagend an, um dann Schritt für Schritt bis zur überleitenden Verwandlung von unten nach oben, oben nach unten, vorne nach hinten („Nibelungenring"), rechts nach links und links nach rechts („Parsifal") plangemäss von des Meisters Schöpfergeiste durchgeführt zu werden. In dieser ihrer grundlegenden Eigenschaft, begleitet von einer genau angepassten Musik, bildet sie denn nun einen überaus wertvollen Beitrag zu dem noch kaum gehobenen Schatze einer zukünftigen Ästhetik des musikalischen, d. h. des unaufhörlich seinen Fortgang nehmenden Drama's, und in ihrer Art ist sie zugleich eine glänzende, eminent praktische Erfüllung der interessanten Lessing'schen Theorien über den Charakter einer richtigen und ästhetisch bedeutsamen „Zwischenaktsmusik" (vergl. „Hamb. Dramat."). Die objektive Erscheinung der Szene wird da aufgelöst und mit aufgenommen in das innere und rein zeitlich sich abwickelnde Leben der durchaus subjektiven Musik, in den stetigen Fluss von Wagners reichgewobener „unendlicher Melodie", und man glaubt hier den Vorgang der gleitenden Wandlung, man folgt ihm willig, selbst zu starken Kontrasten hin, weil in der Sphäre der Musik nicht mehr die Naturgesetze des nüchternen Verstandes gebieten, sondern die Welt des warmen Gefühles sich erschliesst und die Macht des Gemütes mit seiner reichen Lebensfülle und vielseitigen Lebensbewegung in ihre vollen Rechte tritt. Und darin beruht denn wieder jene organische Einheit beim „Gesamtkunstwerk der Zukunft", von der sich unsere privilegierten Ästhetiker noch immer nichts träumen lassen; dadurch entsteht jene vollkommene, harmonische Ineinsbildung von Kunst der Raum- und Kunst der Zeit-

Digitized by Google

Anschauung zum neuzeitlichen „Musik-Drama“, als dem absoluten Gegenpol des rezitierten modernen Drama's der unverrückbaren vier Stubenwände mit ihrer Milieu-Intimität, über die sie noch jetzt unwirsch die Köpfe schütteln, weil sie eben bislang „noch nicht dagewesen“ war. Aber freilich, auch nur der Musik-Dramatiker konnte jene Idee auf seinem Wege finden, aufgreifen und damit eine neue Ära der Theaterpraxis vielverheissend, zukunftsträchtig uns heraufführen.

Indessen, auch noch eine andere, für die gesamte Regie nicht minder prinzipielle Kongruenz ergiebt sich aus eben diesem seinem künstlerischen Doppel-Wesen und der musikalisch-dramatischen Grundform seiner Ausgestaltung nun als unmittelbarste Folge: das streng einheitliche Zusammengehen nämlich, die genaueste stilistische Übereinstimmung nicht nur von Instrumentalphrase (im symphonischen Orchester unten) und individueller mimischer Aktion (des Einzeldarstellers, oben auf der Bühne), sondern überhaupt der musikalischen Plastik als solcher, also der melodisch-rhythmisch-harmonischen Zeichnung ganz im Allgemeinen mit den szenischen Vorgängen im weitesten Sinne des Wortes. Was dies austrägt und für einen musikalischen Fortschritt der szenischen Direktion im Besonderen besagen will, das erkannte man erst so recht an den grossen und kleinen Pantomimen („Rienzi“, „Tannhäuser“, „Meistersinger“, „Parsifal“): z. B. bei dem traurig-ernsten, religiös-gehaltenen, ausdruckstiefen Heimgang der Elisabeth, langsam allein den Waldweg hinan; bei der grossen, vielgestaltigen Prügelszene in schwierigster Doppel-Fugenform (aus den „Meistersingern“), an der lebendig-bewegten, überzeugenden Chorgliederung im „Lohengrin“, der plötzlich aufzitternden Erleuchtung des Gralsgefässes und dem unruhig flatterhaften, erst später zum zarten Kosereigen sich klar gruppierenden

Digitized by Google

Eintritt der Blumenmädchen (im „Parsifal"), ferner bei den mysteriösen Tierwandlungen und dem wohlthätig die Luft reinigenden Gewittervorgang im „Rheingold", dem hinreissenden „Walküren-Ritt", *) dem humorwuchtigen Schmiedeliede, dem Nornenseil-Spinnen und dem so komplizierten, doch klar zu gestaltenden Schlusstableau mit dem grossen Weltenbrand (in der „Götterdämmerung") — und was drgl. m. noch vorliegen mag. Alles wird mit einbezogen in diesen neuen, das Ganze liebevoll umfassenden Stil, und es erhellt schon aus Obigem, dass einerseits zur Lösung dieser hohen Aufgaben eigentlich eine ganz neue Generation musikalischer (wohlgemerkt nicht musikantischer) Regisseure, Dekorationskünstler und Maschinisten erfordert wird, anderseits auch die Befugnis der Dirigenten zu einer unabweisbaren Pflicht sich füglich erweitert hat, das Ganze beherrschend zu überschauen und als wahrhaftige „Direktoren", selbst über die Rampe hinaus auf die Bühne hinauf, leitend und vervollständigend mit ihren Anordnungen überzugreifen. „Geburt der Tragödie", also auch ihrer Inszenierung, „aus dem Geiste der Musik" — welch' ungeahnte, weite Perspektive thut sich da mit einem Male vor unserem geistigen Auge auf! Können wir von uns redlich bekennen, dass wir diese Postulate technisch-mechanisch, szenisch-dekorativ schon in allen und jeden Teilen zu pietätvollen, erfolgreichen Thaten umgesetzt haben? Ja, Bayreuth allenfalls noch darf, unter gleichzeitigem

*) Hierzu die kleine Anmerkung, dass man (nach Bayreuth noch) in Breslau gar nicht so ungeschickte Versuche machte, den Ritt weder durch Laterna magica noch auch in natura auf der Bühne mehr darzustellen, sondern mit beweglichen Bildern. Man hatte Kavalleristen der Garnison, angethan mit dem Walküren-Kostüm, auf dem Exerzierplatz im Freien sich mit ihrem Pferde tummeln, galoppieren etc. lassen und diese zwanglos-natürliche Bewegung kinematographisch aufgenommen.

Digitized by Google

Hinweis auf seinen reinen und lauteren, ehrlich guten Willen, seine bisherigen Ergebnisse mit allen Würden wohl anführen; unsere offiziellen deutschen Hof- und Nationaltheater aber, an diesem allein Richtung gebenden, vollgültigen Masse mit ihren jeweiligen Resultaten gemessen, werden sich billig doch verstecken müssen. Und habe ich etwa zu viel gesagt, dort, wo ich Wagner für ein vorgreifendes „Genie" der Szene erklärte, das Zukunftsforderungen eine schwere Menge aufgestellt habe, die gleich der schlummernden Brünnhilde erst noch der Erlösung durch den im Feuer echter Kunstbegeisterung gefeiten, furchtlos-freien Helden einer wagemutigen Theater-Technik harren? Wer von den zeitgenössischen Herren Opern-Regisseuren sich völlig frei von jeglicher Schuld in diesen Stücken weiss, der hebe meinetwegen den ersten Stein auf mich! Bis dahin erlaube ich mir, von einer unzulänglichen — „Verballhornung" Wagner'scher Regie-Intentionen frank und frei hier zu reden.

Übrigens bringen uns die letzten Betrachtungen noch auf ein weiteres, konstitutives Element Wagner'scher Schaffensweise, das bei gehöriger Darnachachtung erst recht wieder in der szenisch-technischen Ausführung zu einem „Hic Rhodus, hic salta!" der zeitgenössischen Regiekunst unausbleiblich führen muss. Ich meine die stete Begleitung der Handlung durch die packendsten Naturvorgänge, welche nicht mehr im Meyerbeer'schen Begriffe als effektvoller „Theaterpopanz" eines gänzlich unmotivierten, dabei indiskret von der Musik abziehenden Schaustückes unsere gaffenden Blicke nur gefesselt halten darf, sondern überall, wie persönlich mitredend, das musikalische Gewebe erläuternd, den Mythus ausdeutend und vertiefend, im engsten Anschluss an die psychologischen Entwicklungsprozesse des Drama's eingeführt erscheint.

Digitized by Google

Über die Behandlung des „Sonnenmythus“ in Wagner’s Tondramen liesse sich z. B. ein ganzer Vortrag allein schon ausarbeiten, und bereis oben haben wir ja von dem grossen Antagonismus der Naturkräfte Wasser und Feuer im „Rheingold“-Drama bewundernd sprechen können. Licht, Luft, Erde, Feuer, Wasser reden da in der That ein lebendig-anschaulich Wort in Wagner’s Schöpfungen mit — man braucht sich u. A. nur zu erinnern, wie beziehungsvoll das Gewitter der ganzen „Walküre“ interessante Physiognomie verliehen hat; wie strahlend der lichtreiche Durchbruch der vollen Sonne des Johannistags, auf den tollen Spuck der Johannisnacht hinauf, in den „Meistersingern“ wirkt, auch der klare Sonnenaufgang nach dem Morgenweckrufe der Turmtrompeten, genau auf den hellen C-dur-Accord eintretend, (im II. Akt des „Lohengrin“) oder aber der wachsende, erfrischende Tagesanbruch (im II. Aufzuge der „Götterdämmerung“) uns begrüsst, wo wir an der breit spinnenden, unvergleichlichen Hörnerstelle zu Zeugen gleichsam der im Crescendo weichenden Morgen-Dämmerung berufen werden, und wo das Goethe’sche „Tönend wird für Geistesohren schon der neue Tag geboren“ an uns selbst wieder zum gesegneten Erlebnis wird. Jeder Gebirgsfreund, der einmal von hohem Bergesgipfel herab dem Erwachen der Natur anbetend gelauscht und andachtsvoll zugesehen, wie „die Weckerin lacht in den Grund“, der wird eingestehen, welch’ genialer Meister im Malen mächtig ergreifender, Seele und Sinne gleich sehr gefangen nehmender Naturstimmungen R. Wagner gewesen ist. Welch’ grosses Naturempfinden in der friedvollen Mailandschaft unter der Wartburg, im Fliederduften am Johannisabend, im Lenzlied: „Winterstürme wichen dem Wonnemond“, im Waldweben, in der Waldesmorgenpracht-Weise und dem Charfreitagszauber! Und brauche ich erst noch daran zu erinnern, wie entscheidend sich die „selige Öde“ der

unbelauschten, herzbeklemmenden Bergeseinsamkeit („Siegfried“, Schluss) von der „traurig-trüben Öde“ sehnsuchtskranker Verlassenheit am Meeresstrande („Tristan“, 3. Akt) abhebt und zwar abhebt bei aller ähnlichen formalen Grundzeichnung, dank eben einer zwingenden Naturpoesie in der Schilderung der äusseren Umgebung und ihrer durch das Medium der Musik so beredt erklingenden seelischen Innenseite.

Diesen grossen, bedeutenden Gesichtspunkten eines überragenden Wort- und Tondichters von echten Gottesgnaden allüberall vollauf gerecht zu werden, dazu bedarf es feinsinnig nachschaffender, klarsichtiger und erfinderischer Poeten, kurzum: einer wahrhaft kongenialen Nachfolge auch unter dem Heere der professionierten Regiekünstler — keiner Techniker und Maschinisten blos, so sehr sie gerade auch wieder diese mechanische Kunst von Grund aus verstehen und zur Befriedigung solcher Ansprüche als produktive Köpfe durchaus beherrschen müssen. Wie trostlos, wenn hier — wie anscheinend noch 1876 so manchmal — Wagners kühn vordringende Phantasie von den Herren Technikern schmählich im Stiche gelassen wird, die im günstigsten Falle ihre Mission oft nur in einem rohen Selbstzweck der Mechanik missverständlich suchen zu müssen meinen! „Die Szene muss uns zum Weltschauplatze werden, die Natur muss sich im Bunde mit unserem Hochgefühle erklären, sie darf uns nicht mehr eine kalte, zufällige (stumme! D. Verf.) Umgebung bleiben“, die im Drame gesteigerte, hocherregte Stimmung mag nun wie in überzeugendster Wirklichkeit vor uns hintreten! — so ungefähr fordert es Wagner selbst (in „Oper und Drama“; III., S. 373 der „Ges. Sch.“). D. h. mit anderen Worten doch: der Grund dieser Wirkung darf nicht in die reine Mechanik zurückfallen, so dass die Erscheinung als „Meisterwerk“ dieser einzig noch zu denken giebt und alle Kunst

Digitized by Google

nur mehr in ihre mechanischen Bestandteile aufgelöst erscheint, sondern er muss vielmehr im Drama selber zu liegen kommen; der grosse Zweck des Ausdrucks (das Drama) darf nicht einem Mittel des Ausdrucks (also ebensowenig wie der Musik, so auch der Mechanik) mehr untergeordnet werden. Kurz und bündig zusammengefasst: das Verhältnis steter, innigster Kausalität zwischen dem dramatischen Hergang und den dekorativen Wirkungen soll überzeugend walten und das Eine das Andere immerfort lebendig ergänzen. Ein paar Mal, ganz selten zwar, aber darum nur desto auffälliger, beobachten wir dieses Grundverhältnis ja schon bei unseren klassischen deutschen Dichtern, während es bereits ein durchgehendes ABC der Skakespeare'schen Dichtung war und hier zu den Grundpfeilern der mächtig ausgreifenden Phantasiedramen des inkommensurablen Briten gehörte. Namentlich aber bei Schiller kommt es einmal vor, dass die umgebende Natur die Geschehnisse des Drama's erklärend begleitet und die aus ihr herausgewachsenen, in ihrem Geiste nur handelnden Menschen, bestätigend und gleichsam stärkend, zu ihrem Vorhaben grüsst: im „Tell"-Drama nämlich. Ja, es giebt geistvolle Forscher (vgl. Heinrich von Steins gehaltvolle „Ästhetik der Klassiker"; Leipzig, bei Reclam), welche der gar nicht von der Hand zu weisenden Meinung sind, dass das Naturbild als idealisierende Kraft und idealer Rahmen des Drama's hier die Stelle des Chores in der „Braut von Messina" etwa vertreten solle. Auch bei Beginn des II. Teiles im Goethe'schen „Faust" und später noch ein paar Mal, erleben wir ein solches Naturdrama voll erhabenster Naturanschauung, bei dem der poesiebegabte, moderne Techniker den allerschönsten Lohn gerade dann findet, wenn er selber über dem ideal geschauten Vorgang des künstlerisch durchgeführten Bühnenbildes vom Zuschauer dann vollständig vergessen wird.

Trotzdem werden wir nach einem objektiven drama-

Digitized by Google

turgischen Überblick kaum anstehen, zu erklären, dass der grosse Zauberer von Bayreuth uns mit ganz neuartigen, unvorhergesehen schönen Bühnenbildern beschenkt, man darf wohl sagen: eine vollkommen neue „Szene" überhaupt geschaffen hat. Man frage nur unsere zünftigen Praktiker, ob sie mir darin wenigstens nicht durchaus Recht geben! Selbst ein Goethe hat bis zu seinem grossen genialen „Faust"-Drama, dem „vom Himmel durch die Welt zur Hölle" schreitenden Weltgedicht, an die bis dahin vorhandene Dramaturgie im Wesentlichen sich gehalten, die damals gebräuchlichen „Prospekte und Maschinen", diese allerdings mit dem „Faust" dann bis in ihre äusserste Leistungsfähigkeit verfolgend, im Grossen und Ganzen nur erst benutzt. Diese Technik, sie ging noch kaum revolutionär über den Standpunkt der Gluck'schen und Mozart'schen Oper mit ihren einfachen Flugmaschinen und primitiven Versenkungen (die Wagner übrigens merkwürdig spärlich in Anspruch nimmt) hinaus. Der spätere szenische Versuch wiederum mit der sogen. „dreiteiligen Mysterienbühne" zeigte höchstens nur, dass der Dichter im historischen Rückblick auf die mittelalterliche Szene gewisse Teile seines „Faust" konzipiert hatte, und lediglich im II. Teile, hier vor Allem wieder an zwei bedeutsamen Stellen: nämlich in der wechselvollen „klassischen Walpurgisnacht" und dem Sphärenspiel der himmlischen Schlussapotheose, entdeckten wir so etwas wie der Zeit vorgreifende Zukunftsprobleme des Theaters, die wahrscheinlich heute durch die Wagner'sche Errungenschaft der „Wandeldekoration", mit der entsprechenden begleitenden Musik dazu, ihre befriedigende endgiltige Lösung erhalten könnten. Ist es da nun nicht doppelt auffällig, dass das berühmte Wort: der prächtige „Faust" im Ganzen gelte als unaufführbar nur deswegen, weil unsere deutsche Schauspielkunst als solche so miserabel

Digitized by Google

wenig tauge, just bei Richard Wagner fällt — also aus dem Hirne desjenigen Mannes kommt, der auf seinem dornenreichen Lebenswege überhaupt gleich ein von dem bisherigen System radikal verschiedenes Theater finden sollte! Goethe wollte bekanntlich auch noch keinen lebendigen Hund über die Bühne laufen lassen, Wagner aber führte nicht nur diesen ästhetisch gut begründet als stilvolle Jagdmeute in seinem „Tannhäuser“ beherzt nunmehr ein, er trug auch kein künstlerisches Bedenken mehr, dem Pferde (in Rienzi, Lohengrin, Tannhäuser, Nibelungenring) Bürgerrecht auf seiner Szene einzuräumen und diese moderne Bühnenemanzipation weiterhin noch auf Schwäne, Tauben, Raben, Stier, Widder, Waldvöglein und Bär auszudehnen, ja durch Einführung selbst von allerhand vorsintflutigem Urwelt-Getier, wie Wasservögeln, Riesenschlange, Kröte, Lindwurm u. dgl. zu einem ganzen paläontologischen Museum noch zu ergänzen. Das Alles zeigt doch schon den mutigen, kaum noch überschaubar weiten Schritt, den das Wagner'sche Tondrama nach vorwärts gethan, und offenbart uns die wesentlich neuen Grundlagen, sowie eine im Kerne veränderte „Ästhetik der Szene“, die freilich, weil nur wenig ihrem systematischen Charakter nach gewürdigt, bislang noch so gar keine ersichtlichen Früchte tragen konnte.

Bei dem letzten, so viel angefochtenen Punkte zumal, der Verwendung des Tierlebens im dramatischen Rahmen, müssten wir noch einen Augenblick verweilen, gilt es doch hier vor Allem eine alte Streitfrage in unbefangener Würdigung zu klären, die — man mag sagen, was man wolle — einen Lebensnerv für die Wagner-Darstellungen (des „Nibelungen“-Werkes in Sonderheit) bedeutet. Es ist derselbe Heinrich von Stein, von dem wir schon oben einmal reden durften, welchem man die ruhigste, dabei aber wärmste und überzeugendste,

theoretische Rechtfertigung jener dramaturgischen Wagnisse Wagners bisher verdankt — ein wissenschaftlich ernst zu nehmendes litterarisches Gutachten, dem wir die gebührende Wertschätzung kaum angelegentlicher werden bezeugen können, als indem wir es hier, in seinen Hauptzügen wenigstens, zum wörtlichen Abdruck bringen. Schon im Jahre 1886 schreibt nämlich der genannte ausgezeichnete Gelehrte in einem überaus lesenswerten Aufsatze, worin er sich über „die Darstellung der Natur in den Werken Wagners“ mit eindringendem Feingefühl verbreitet (vgl. Kürschners „Wagner-Jahrbuch“, 1886 S. 153 f.):

„Herder hatte den sinnvollen Einfall, die Tiere sich als Verdichtungen und Gestaltungen der Elemente zu deuten, in welchem sie leben; der Fisch mit seiner Silberflosse ist die verdichtete Welle, der Vogel im Fluge das konkrete Wesen der Luft. Lenkt sich das Naturgefühl vom Elementaren zum Gestalteten, Konkreten hin, so wird die Teilnahme an den Tieren vorwalten. Unser Gefühl folgte jenem Einfall Herders und setzte die lebensvollen, bestimmten Gestalten der Tiere für die landschaftlichen Allgemeinheiten ein. Blicken wir nun von hier darauf hin, wie in den Werken Wagners Tiere in den dramatischen Vorgang eintreten, so scheint das besondere, in diesen Werken waltende Naturgefühl durch diesen Zug charakterisiert.“ (Der Grauen erweckende monströse „Lindwurm“ darf uns so vielleicht jetzt als verkörperter Höhlengeist und dabei zugleich wie eine Art Personifikation für den gräulichen Vertierungsprozess riesig lastenden, will sagen: „liegenden Besitzes“ erscheinen! D. Ref.) „Andererseits teilt sich auch unsägliche Innigkeit gerade von diesen Tieren aus dem theatralischen Vorgange mit. Gurnemanz zeigt die Wunde des Schwanes, seinen brechenden Blick. ‚Helft!‘ ruft er den Knappen zu, wenn sie das tote

Digitized by Google

Tier aufheben und bestatten sollen. Ihm folgt, wenn es hinweggetragen wird, eine Regung tiefer Ergriffenheit. Bei Siegfrieds Tod schweben die Raben einher, ein Anhauch des Schicksals . . . Der ganze, weltentiefe Hintergrund des Ereignisses — das Götterschicksal, welches seiner Entscheidung durch menschliche Thaten und Leiden harrt, dieses Element, aus welchem die Tragödie Siegfrieds emportaucht: mit jenem einen Zuge steht es uns vor Augen. ‚Errätst du auch dieser Raben Geraun'? — — Rache raten sie mir!' — Wagners Werke enthalten in diesem einen Zuge einen grossen und bedeutungsvollen Anspruch an die Seelentiefe seiner Zeit. Es ist bedrückend, hier sich daran erinnern zu müssen, dass gerade dieser Zug bisher vorwiegend mit alberner Kuriosität beachtet (und von den dazu berufenen Ausführenden auch behandelt! D. R.) worden ist. So lange das Pferd in der ‚Walküre' der Darstellerin der Brünnhilde noch Verlegenheit bereitet, möge man es immerhin bei Seite lassen. Ich habe nur durchaus gefunden, dass die wirklichen Darstellerinnen der Brünnhilde völlig unwillkürlich die Beteiligung des Tieres zu einem ergreifenden Moment der Darstellung machten und dass — man verzeihe den etwas kühn erscheinenden Ausdruck der Sache — je besser sie waren, um so besser sie auch Grane einzuführen wussten. Das Tier in seinem naiven Gebahren richtet auch wohl einmal, in der Todesankündigung, den Blick auf Siegmund. Dies hat dann etwas unaussprechlich Rührendes — Naturelement und Menschentragödie, in zwei Lebewesen dargestellt und angeschaut. Sollte nicht wirklich diesem gegenüber ‚das Störende der Tiererscheinung' zu fernerer Beachtung der ebenso benannten blossen Albernheit überlassen bleiben?"

So weit der geistsinnige Ästhetiker und teilnahmsvolle Anwalt der Tierwelt, als vollberechtigter Bevölke-

Digitized by Google

rung Wagner'scher Tondramen-Welten. Hätten wir mit unseren eigenen Worten ihre Interessen wohl beredter führen können, als dieser, der hohen Sache durch einen jähen Tod leider viel zu früh entrissene, auserwählte Jünger seines Bayreuther Lehrmeisters? Ja freilich, das wollen wir darüber beileibe noch nicht vergessen: Goethe für seine Person, in seinem besonderen Fall und nach seiner individuellen Kunstanschauung war wohl sehr im Recht, als er den Hund auf der Weimarer Bühne nicht zulassen wollte — in seinen wohlgezirkelten, streng abgemessenen Weimarer Stil der stark akademischen „Regeln für Schauspieler" voll vorschriftsmässiger Konvention und steifer Gezwungenheit — dahinein passte ein lebendiges Tierwesen mit seiner freien Natürlichkeit ein für alle Mal nicht; hier blieb es allerdings eine „deplazierte" Erscheinung voll schreiender Inkongruenz zu seiner Umwelt. Allein Richard Wagner hat einen eigentümlich grosszugigen, von den bindenden Fesseln des modischen Herkommens freigemachten Realismus in die Sphäre der Idealität zu erheben und in seinen Dramen ohne zwangvollen Kothurn lebendigen Stil werden zu lassen verstanden. Und mit dieser gesteigerten Naturfreude als beschreibender Umgebung stimmte denn auch die frische Urwüchsigkeit des Rosses „Grane" in natura schon ungleich besser zusammen. Keine Frage dabei: in den Riesen, den Fischleibern und Schuppenschwänzen der doch schliesslich auch splitternackt zu denkenden „Rheintöchter", auch in Fafners feuersprühend sich aufbäumender Wurmgestaltung sind Anforderungen vom ungebunden schaffenden Dichterkomponisten an die Ausführung gestellt, denen in der realen Bühnenverkörperung beim besten Willen immer noch etwas menschlich Unvollkommenes wird anhängen und die Einbildungskraft des Zuschauers mehr oder minder energisch wird zu Hilfe

Digitized by Google

kommen müssen. Das waren eben die Momente und sind die Stellen im Schaffen Wagners, von denen er sagen konnte, dass sich seine Phantasie autonom an keine weltbedeutenden Theaterbretter mehr gekehrt habe. Aber manches von dem, was von vorneherein schon als unausführbar, verstiegen, übertrieben ausgegeben und Wagner schnellfertig zum Vorwurf gemacht ward, ist es doch zuversichtlich nicht im absoluten Sinne: es giebt überragend grosse, stattlich-starke, ausserordentlich hochgewachsene Männer, also doch vielleicht einmal auch Sänger gerade dieses Kalibers; durch sinnvolle Verbesserungen kann, was die losen Rheinkinder anlangt, die Illusion ganz erheblich unterstützt werden, und der berüchtige „Drachenkampf“ braucht ja nicht immer so jämmerlich Eindruck raubend zu misslingen, wie er das in der faulen Tretmühle des Repertoirdienstes unserer verehrlichen deutschen Hof- und Stadttheater meistens schon zu thun pflegt. Wie jemand (nach 1876!) ganz richtig einmal bemerkte: „Wenn der Lindwurm in Bayreuth mangelhaft war, so besteht die Tradition des Stils nicht etwa darin, dass er nun auch in Zukunft immer und überall mangelhaft gegeben werde.“ Und wie Moritz Wirth das auf seine Weise zu fassen sucht, wenn er es einmal in dem Satze formuliert: „Wir können und dürfen heutzutage mehr verlangen, als Wagner selbst seinerzeit gefordert hat“ — dabei freilich wieder völlig übersehend, dass Wagner 1876 bekanntlich nur „faute de mieux“ mit dem technischen Kompromiss aus einer Enge der Schablone heraus sich zufrieden gegeben, im Urgrunde seiner phantasievollen Seele als schaffender Künstler aber unendlich viel mehr schon vorher von seiner Zeit geheischt hatte.

Die Aufgaben jedoch aus den früheren Werken bis zum „Tristan“ hin, sie werden in ihrem wesentlichen

Digitized by Google

Teile heute als von Bayreuth gelöst gelten dürfen. Diese waren ja zumeist solche, die zwar bei ihrem ersten Auftreten als neue Gesichte der Bühnenkunde momentan befremdeten, sich aber doch durchschnittlich noch mit Zuhilfenahme und Potenzierung der gangbaren Bühnenanschauung beikommen liessen — wie ketzerisch immerhin lange Zeit hindurch die beiden grossen Aktions-Pantomimen („Rienzi“ und „Tannhäuser“), als integrierende Kunstform des musikalischen Drama's, die Herren von der konservativen Zunft auch mochten angemutet haben. Allerdings ward vor Kurzem erst aus Wiesbaden, vom dortigen königlichen Theater her, vernommen, dass man das Anlanden und Abstossen der beiden Schiffe im „Fliegenden Holländer“ auf Wunsch des Kaisers nach Anregungen des Marinemalers Saltzmann hinsichtlich der Segelstellungen etc. „korrekt“ einstudiert habe. Nun mag es ja wohl noch so manches da und dort, auch im früheren Bereiche, von einer aufgeweckten und unablässig auf die Vervollkommung bedachten Regie zu thun geben und demnach rastlos auch wieder zu rektifizieren sein; indessen konnte man nach den lokalen und auswärtigen Berichten doch der Empfindung sich nicht gänzlich erwehren, als ob ein etwas zu ausschliessliches wissenschaftliches Marine-Interesse dort zu Wiesbaden mit im Spiele gewesen sei, das schliesslich eine das Selbstgefühl das Fachmannes befriedigende „Wirklichkeit“, welche bekanntlich oft keine spezifisch künstlerischen Qualitäten mehr in sich birgt, herbeizuführen suchte. Da wir nicht an Ort und Stelle mit dabei waren, wollen wir die Sache einstweilen getrost auf sich beruhen lassen, glauben aber immerhin, dass es sich nur um eine recht flache Äusserlichkeit dabei gehandelt haben dürfte. Ebenso würde es mich viel zu weit führen, wollte ich hier noch auf das bereits in den Dramen bis zu den „Meistersingern“, und auch

Digitized by Google

später wieder im „Parsifal“, so bedeutsam hervortretende Architekturgebiet, auf die Kostümfrage und das wichtige Moment der kultur-historischen Echtheit liebevoll — wie es der Gegenstand erfordert — näher eingehen. Kein Zweifel, dass Wagner auch da ein ursprünglicher Führer, der Erzieher einer ganzen Schule von Dekorationsmalern, Garderobe-Inspektoren, Kostümschneidern und Regisseuren zu ernsten Künstlern, zu historischer Durchbildung und malerischer Betrachtung geworden ist — einer jüngeren Gefolgschaft, die ihre segensreichen Wirkungen zum grossen Teile heute schon auf uns ausstrahlt. Anders steht die Sache dagegen beim „Nibelungenring“, der noch immer und immer in vitalen Fragen seiner Inszenierung als unzubewältigendes Monstrum der Theaterpraxis und Bühnentechnik arg verschrieen ist. Als der „Tristan“ in den 60er Jahren zu Wien nach unzähligen Proben wieder zurückgelegt werden musste, hiess es weit und breit: „Unaufführbar — unausbleiblicher Stimmruin!“ Damals war noch die Musik das „Karnikel“. Als die gewaltige „Nibelungen“-Tragödie erschien, schrie man allenthalben, in den Kreisen gerade der litterarisch Gebildeten: „Ein unmöglicher Dichter — mit solchen kindischen Albernheiten sprachlicher Verhunzung!“ Hier war es der urtümliche Poet, welcher das „Ärgernis“ erregt hatte. Hoffen wir, dass — wie sich dort das Verständnis für das neue Harmoniesystem seither eingestellt hat und hier die Erkenntnis mittlerweile erwacht ist, dass gerade dieses Zurückgreifen auf den Ursinn der Sprachwurzeln die für jenes Werk einzig mögliche Diktion ergeben hat — so nun auch die Furcht vor der dauernden szenischen Undurchführbarkeit mit der Zeit sich als trügerisch erweisen und mehr und mehr endlich schwinden möge. Man ist doch sonst, wenn es gilt, die segnenden 14 Engel aus dem Himmel hernieder-

Digitized by Google

steigen zu lassen (bei Humperdinck), oder den „Odysseus“ samt der „Kirke“ (von Bungert) u. dgl. geschmackvoll-blendend auszustaffieren durchaus nicht auf den Kopf gefallen, — warum soll denn nur immer gerade bei Wagner diese ingeniöse Findigkeit versagen?

Digitized by Google

Richard Wagner in seinen Schriften.*)

Eine zeitgemässe Studie
zur 40jährigen Jubelfeier von „Kunst und Revolution".

(1889.)

„Richard Wagner in seinen Schriften" — wie gar Mancher möchte nicht schon an diesem Titel mit einem vielsagenden Achselzucken vorbeigehen! Haben wir uns doch erst neuerdings von Dr. R. Wallaschecks „Ästhetik der Tonkunst" sagen lassen müssen, dass der Versuch Wagners, die Prinzipien der neudeutschen Schule und der Programm-Musik (!) in Abhandlungen wissenschaftlich zu formulieren, „regelmässig in einigen Grobheiten ein klägliches Ende" nehme und „in Überschwänglichkeiten ausarte, die den Boden des gesunden Menschenverstandes verlieren oder ihn direkt verachten" . . . „Von einer logischen, systematischen Entwicklung" sei „nirgends eine Spur"; dafür fänden wir „seitenlange Schwärmereien ohne Sinn und Zusammenhang". „Wissenschaftlicher Wert ist diesen Schriften nicht zuzuschreiben, eine Beurteilung durch Vernunft erscheint prinzipiell aus-

*) Bereits im Jahre 1854 (S. 240 ff.) beschäftigte sich die „Gartenlaube" in einem allgemein-biographischen Essay über „R. Wagner" mit diesem Thema; „aber frag' mich nur nicht, wie!" Ebenso beleuchteten in den Jahren 1874 und 1875 die „N. fr. Presse", die „Deutsche Warte" und die „Blätter für litter. Unterhaltung" Wagners schriftstellerische Thätigkeit, worüber man vergleichen wolle „N. Zeitschr. f. Musik"; Jahrg. 1888. Sonst: „Stille rings umher!"

Digitized by Google

geschlossen. Wagner schreibt nur für ‚Künstler‘. Wie diese Künstler aussehen, wissen wir: hochfahrende Schwärmer, unausgekrochene Genie's, die von Akkorden leben und in Luftschlössern wohnen, im Übrigen aber Vernunft und Sitte verachten . . . Wagner möchte gerne Opern mit Verstand schreiben und schreibt Bücher mit der Phantasie. Wer ein Unternehmen von Anbeginn derart verfehlt, der muss notwendiger Weise scheitern.“

So Wallascheck.*) Allein, wenn dem wirklich so wäre und der Verfasser thatsächlich Recht behielte, so würde wohl kaum je eine billige „Volksausgabe“ dieser Schriften,**) und noch viel weniger ein „Wagner-Lexikon***) oder die Wagner-Encyklopädie in zwei dicken Bänden möglich geworden sein. In der That verhält es sich denn doch ein wenig anders und — so wenig vereinzelt ein Urteil wie dasjenige Wallaschecks ja leider auch dasteht — wir haben doch auch schon gar viele wohlwollende und anerkennende Stimmen über des Künstlers schriftstellerische Leistungen vernommen, und sogar der in seiner Satire nicht immer ganz harmlose Verfasser des „Messias von Bayreuth“, Dr. Th. Goering, muss (auf S. 80 seiner Broschüre) zugestehen, dass Wagners Schriften „an sich so enorm bedeutend und so vielfach anregend“ sind, „dass es ein Verlust für die Litteratur wäre, sie nicht zu besitzen“. Wohl das Beste aber, was über dieses Thema in Kürze schon geschrieben worden ist, finden wir bei Friedrich Nietzsche, und wir unterlassen es schon aus dem Grunde nicht, die bezügliche Stelle im Wortlaut hierselbst anzuführen,

---

*) Ganz ähnlich in jüngster Zeit auch wieder Ludwig Meinardus: „Die deutsche Tonkunst“ etc. (Leipzig 1888, S. 252.)

**) Leipzig 1887, bei E. W. Fritzsch; in 31 Lieferungen (à 60 Pf.).

***) Herausgegeben von C. F. Glasenapp und Dr. H. von Stein. (Stuttgart, bei Cotta.)

weil sie uns einen vortrefflichen Anhaltspunkt zu weiteren Betrachtungen an die Hand zu geben vermag. Der ungemein geistvolle und scharfsinnige Verfasser schreibt in seinen „Unzeitgemässen Betrachtungen“, und zwar in deren IV. Stücke, „Richard Wagner in Bayreuth“ betitelt, auf S. 88 Folgendes:

„Wagner als Schriftsteller zeigt den Zwang eines tapferen Menschen, dem man die rechte Hand zerschlagen hat und der mit der linken ficht: er ist immer ein Leidender, wenn er schreibt, weil er der rechten Mitteilung auf seine Weise, in Gestalt eines leuchtenden und siegreichen Beispieles, durch eine zeitweilig unüberwindliche Notwendigkeit beraubt ist. Seine Schriften haben gar nichts Kanonisches, nichts Strenges: sondern der Kanon liegt in den Werken. Es sind Versuche, den Instinkt zu begreifen, welcher ihn zu seinen Werken trieb, und gleichsam sich selber in's Auge zu sehen; hat er es erst erreicht, seinen Instinkt in Erkenntnis umzuwandeln, so hofft er, dass in den Seelen seiner Leser der umgekehrte Prozess sich einstellen werde: mit dieser Aussicht schreibt er. Wenn sich vielleicht ergeben sollte, dass hierbei irgend etwas Unmögliches versucht worden ist, so hätte Wagner doch nur dasselbe Schicksal mit allen denen gemein, welche über die Kunst nachdachten; und vor den Meisten von ihnen hat er voraus, dass in ihm der gewaltigste Gesamtinstinkt der Kunst Herberge genommen hat. Ich kenne keine ästhetischen Schriften, welche so viel Licht brächten, wie die Wagner'schen; was über die Geburt des Kunstwerkes überhaupt zu erfahren ist, das ist aus ihnen zu erfahren. Es ist einer der ganz Grossen, der hier als Zeuge auftritt und sein Zeugnis durch eine lange Reihe von Jahren immer mehr verbessert, befreit, verdeutlicht und aus dem Unbestimmten heraushebt; auch wenn er, als Erkennender, stolpert, schlägt er Feuer heraus. Gewisse Schriften, wie ‚Beethoven‘, ‚Über das Dirigieren‘, ‚Über Schauspieler und Sänger‘, ‚Staat und Religion‘, machen jedes Gelüst zum Widersprechen verstummen und erzwingen sich ein stilles, innerliches, andächtiges Zuschauen, wie es sich beim Aufthun kostbarer Schreine geziemt. Andere, namentlich die aus der früheren Zeit, ‚Oper und Drama‘ mit eingerechnet, regen auf, machen Unruhe; es ist eine Ungleichmässigkeit des Rhythmus in ihnen, wodurch sie, als Prosa, in Verwirrung setzen. Die Dialektik in ihnen ist

Digitized by Google

vielfältig gebrochen, der Gang durch Sprünge des Gefühles mehr gehemmt als beschleunigt; eine Art von Widerwilligkeit des Schreibenden liegt wie ein Schatten auf ihnen, gleich als ob der Künstler des begrifflichen Demonstrierens sich schämte. Am meisten beschwert vielleicht den nicht ganz Vertrauten ein Ausdruck von autoritativer Würde: welcher ganz ihm eigen und schwer zu beschreiben ist, mir kommt es so vor, als ob Wagner häufig wie vor Feinden spreche — denn alle diese Schriften sind im Sprechstil, nicht im Schreibstil geschrieben, und man wird sie viel deutlicher finden, wenn man sie gut vorgetragen hört — vor Feinden, mit denen er keine Vertraulichkeit haben mag, weshalb er sich abhaltend, zurückhaltend zeigt. Nun bricht nicht selten die fortreissende Leidenschaft seines Gefühles durch diesen absichtlichen Faltenwurf hindurch; dann verschwindet die künstliche, schwere und mit Nebenworten reich geschwellte Periode, und es entschlüpfen ihm Sätze und ganze Seiten, welche zu dem Schönsten gehören, was die deutsche Prosa hat.*) Aber selbst angenommen, dass er in solchen Teilen seiner Schriften zu Freunden redet und das Gespenst seines Gegners dabei nicht mehr neben seinem Stuhle steht: alle die Freunde und Feinde, mit welchen sich Wagner als Schriftsteller einlässt, haben etwas Gemeinsames, was sie gründlich von jenem Volke abtrennt, für welches er als Künstler schafft. Sie sind in der Verfeinerung und Unfruchtbarkeit ihrer Bildung durchaus unvolkstümlich und der, welcher von ihnen verstanden werden will, muss unvolkstümlich reden: so wie dies unsere letzten Prosa-Schriftsteller gethan haben, so wie es auch Wagner thut. Mit welchem Zwange, das lässt sich erraten. Aber die Gewalt jenes vorsorglichen, gleichsam mütterlichen Triebes, welchem er jedes Opfer bringt, zieht ihn selber in den Dunstkreis der Gelehrten und Gebildeten zurück, dem er als Schaffender auf immer Lebewohl gesagt hat. Er unterwirft sich der

*) Ähnlich behauptete auch einmal Prof. Dr. Oskar Paul von einer Stelle aus „Oper und Drama“ (dem Passus über Ödipus und Antigone) in öffentlichem Vortrage: „hier zeige sich Wagner als ein Schriftsteller von ausserordentlicher Qualifikation“; „es gebe kaum ein so schönes, wertvolles Diktum in unserer modernen Litteratur“. (Vergl. auch die Broschüre: „R. Wagner als Dichter“ von Bernhard Vogel; und zwar S. 12 f.)

Digitized by Google

Sprache der Bildung und allen Gesetzen ihrer Mitteilung, ob er schon der erste gewesen ist, welcher das tiefe Ungenügen dieser Mitteilung empfunden hat.“ — Bis hierher der „Wagnerianer“ Nietzsche.*)

Schon aus diesen wenigen Andeutungen geht zur Genüge hervor, dass R. Wagner auch als „Held der Feder“ immerhin eine grössere Bedeutung für sich in Anspruch nehmen darf, als sie ihm Wallascheck u. A. zuzuschreiben lieben, die obendrein leider zu vergessen scheinen, dass auch ein „Wagner als Schriftsteller“ sich im Grunde nur jenem historischen Zusammenhang eingliedert, der von den schriftstellernden C. M. v. Weber, E. T. A. Hoffmann, Schumann, Berlioz, Liszt zu ihm mit heraufführt. Wie richtig vollends Nietzsche im Obigen den „Schriftsteller“ Wagner charakterisiert und wie wenig er dabei im Grunde von seinem Eigenen hinzugethan hat, das erfahren wir zum Überfluss aus den zahlreich in Wagners Schriften zerstreuten Andeutungen des Meisters selbst, welche sich über Zweck und Art seiner Schriftstellerei im Einzelnen näher aussprechen. In der That bleibt es höchst beachtenswert, wie oft der Künstler in seinen eigenen Abhandlungen sich über dieses Thema ausgelassen hat. Als hätte er gefühlt, dass er über dieses zweifellose Missverhältnis Rechenschaft ablegen müsse! Dass hier nicht von jenem „Missverhältnis“ die Rede sein kann, von dem so viele Andere, dem Künstler einen Vorwurf daraus machend, zu faseln pflegen — jenem „Missverhältnis“ nämlich: dass seine späteren Kunst-Werke nur eine krankhafte Ausgeburt seiner spekulativen Hirngespinnste und von der ganzen Theorie überhaupt bedenklich angekränkelt seien — das versteht

---

*) Ein wenig anders freilich (vergl. „der Fall Wagner“, S. 32 f.) spricht sich der spätere, moderne Nietsche aus, auch hierin — wie in dem Urteil über „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ — eine bedeutsame Sinneswandlung des Verfassers bekundend.

Digitized by Google

sich ganz von selbst; müsste dieser, in ästhetischer wie historischer Hinsicht überhaupt nur auf sehr schwachen Füssen stehende Einwand nicht schon längst von kundigen Männern wie Joach. Raff („die Wagnerfrage"; 1854, S. 5) und Franz Hüffer („R. Wagner und die Musik der Zukunft"; 1877, S. 37) auf's Unwiderleglichste zurückgewiesen worden sein.*) Das, um was allein es sich hier handelt, kann im Gegenteil, und gerade umgekehrt, nur dasjenige Missverhältnis betreffen, welches der intuitiv schaffende, produktive Künstler eingeht, indem er sich gezwungen auf den Boden der Reflexion und des theoretischen Problemes begiebt, indem er eben — wie Nietzsche so schön sagt — „mit der linken Hand ficht". Und von diesem Ungeschick spricht Wagner einzig und allein auch nur so oft in seinen theoretischen Werken. Einmal (und dies ist das Häufige) spricht er von seinem Widerwillen, sich mit dem Abstraken befassen und seine Feder immer wieder in die kritische Tinte tauchen zu müssen (man vgl. Bd. III, S. 3 u. 66; IV, S. 255 f. u. 401; V, S. 2, 67 u. 80; VII, S. 124 f., 132, 152, 154, 157 f., 174, 180; VIII, S. 11 u. 248 f.; IX, S. 156 u. 335; auch der neuerdings durch die Breitkopf & Härtel'sche Publikation zugänglich gewordene „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt" bringt so manchen Stossseufzer dieser Art, s. I, S. 48, 99, 106, 131, 140, 166, 178, 187, 238, 265, 268 f.). Ein ander Mal beteuert er, dass nur die Unmöglichkeit, in seinen Kunstschöpfungen zum deutschen Volke zu sprechen, ihm statt des Notenstiftes die Schreibfeder in die Hand gedrückt habe (vgl. Bd. IV, S. 292, 323 u. 410; X, S. 28). Ein drittes Mal desavouiert er die unzulängliche, hauptsächlich durch Ludwig Feuerbachs Einfluss veranlasste,

*) Vgl. auch meinen Aufsatz: „R. Wagner in Bayreuth", die Einleitung zu diesen Abhandlungen.

Digitized by Google

philosophische Terminologie in seinen früheren Schriften (Bd. III, S. 4 u. 6) und bekennt seine politische Erregtheit während der Revolutionszeit (Bd. III, S. 7). Nur zweimal, gleich zu Anfang seiner Schriftstellerlaufbahn (Bd. I, S. 2 u. 22) — da, wo er erzählt, wie er zu Paris in Not und Entbehrung aus innerer Empörung, (um sich nämlich für die ihm von Schlesinger auferlegten Arrangements für Cornet à piston nach Herzenslust wieder zu entschädigen) zur Novellenschriftstellerei für die „Gazette musicale“ gekommen sei — spricht er in freundlicher und günstiger Weise von seinem Federheldentum*): einem Heldentum, dem freilich auch damals schon die Märtyrerkrone nicht fehlen sollte. Am interessantesten und bemerkenswertesten sind aber offenbar jene Stellen, wo er sich gegen seine zwei theoretischen Hauptschriften als „intime Meditationen“ (aus welcher es höchstens interessieren dürfte, „wie und in welcher Ausdrucks-Weise einst ein produzierender Künstler bemüht war, vor Allem sich selbst Aufschlüsse über Probleme zu gewinnen, die sonst nur den Kritiker von Fach zu beschäftigen pflegen, diesem aber kaum in der eigentümlichen Weise sich aufdrängen können als jenem“; VII, 139), als „mühseligen Ausflug in's Gebiet der spekulativen Theorie“ (VII, S. 154) aus jener Zeit, da er „sich vor Allem gedrängt fühlte, das was in ihm lebte und nach Gestaltung verlangte ... als Schriftsteller sich selber gleichsam als das rätselhafte Gesetz seines Daseins klar zu machen“ (Lebensbericht, S. 43), in Sonderheit aber gegen das revolutionäre

*) Vor Allem habe „lebhaften Beifall gefunden“ die kleine Novelle: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“, und diese Arbeiten hätten ihm „nicht wenig geholfen, in Paris bekannt und beachtet zu werden“. Auch habe „ein Schriftsteller von Fach“ in früherer Zeit schon von ihm „anerkannt, das er zu schriftstellern verstände“.

Digitized by Google

„Kunstwerk der Zukunft“ als seinen „unfruchtbaren ehemaligen Versuch“ (VII, 174) unverhohlen und nicht ohne einige Bitterkeit auslässt. (S. auch noch VII, 119 und VI, 407 f.). Nur um von diesen vielen Zitaten doch wenigstens einiges zu berücksichtigen und den Leser mit dem Wortlaut zum Mindesten der wichtigsten derselben bekannt zu machen, seien hier nachfolgend drei längere Absätze mitgeteilt, die wir aus der gesamten Beispielsammlung um so lieber herausgreifen, als sie nicht nur für alles Übrige geradezu typisch, sondern überhaupt für ein allgemeineres Verständnis und Erfassen des hier in Betracht kommenden, tief eingreifenden Problemes selbst ungemein lehrreich genannt werden dürfen.

In dem („Zukunftsmusik“ sich betitelnden, vgl. Bd. VII der Ges. Schr.) „Vorwort zu einer Prosaübersetzung seiner Operndichtungen an einen französischen Freund (Fr. Villot)“ — aus dem Jahre 1860 — schreibt der Künstler nämlich (S. 124 f.):

„Es hätte mich unmöglich dünken müssen, abermals das Labyrinth theoretischer Spekulation rein abstrakter Form durchwandern zu sollen; und an der grossen Abneigung, die mich gegenwärtig selbst nur von einer Wiederdurchlesung meiner theoretischen Schriften abhält, darf ich erkennen, dass ich mich damals in einem durchaus abnormen Zustande befand, wie er sich in dem Leben eines Künstlers wohl einmal einstellen, nicht gut aber wiederholen kann ... Dürfen wir die ganze Natur im grossen Überblik als einen Entwicklungsgang vom Unbewusstsein zum Bewusstsein bezeichnen, und stellt sich namentlich im menschlichen Individuum dieser Prozess am auffallendsten dar, so ist die Beobachtung desselben im Leben des Künstlers gewiss schon deshalb am interessantesten, weil eben in ihm und seinen Schöpfungen die Welt selbst sich darstellt und zum Bewusstsein kommt. Auch im Künstler ist aber der darstellende Trieb seiner Natur nach durchaus unbewusst, instinktiv, und selbst da, wo er der Besonnenheit bedarf, um das Gebild seiner Intuition mit Hilfe der ihm vertrauten Technik zum objektiven Kunstwerk zu gestalten, wird für die entscheidende Wahl seiner Ausdrucksmittel ihn nicht eigentlich die Reflexion,

sondern immer mehr ein instinktiver Trieb, der eben den Charakter seiner besonderen Begabung ausmacht, bestimmen. Die Nötigung zu anhaltender Reflexion wird bei ihm erst da eintreten, wo er auf eine grosse Behinderung in der Anwendung der ihm nötigen Ausdrucksmittel stösst, also da, wo ihm die Mittel der Darstellung seiner künstlerischen Absicht anhaltend erschwert oder gar verwehrt sind" . . . so dass er „sich gezwungen sieht, zum Ausdruck dieser seiner künstlerischen Absicht sich eines Kunstorgans zu bedienen, welches ursprünglich einer anderen Absicht angehört, als der seinigen.*) Das notgedrungene Innewerden, dass ich mich in einer solchen Lage befand, zwang mich in einer bestimmten Periode meines Lebens zum Innehalten auf der Bahn des mehr oder minder bewusstlosen künstlerischen Produzierens, um in andauernder Reflexion mir diese problematische Lage durch Erforschung ihrer Gründe zum Bewusstsein zu bringen. Ich darf annehmen, dass das vorliegende Problem noch nie einem Künstler so stark sich aufgedrängt hat, als gerade mir, weil die hierbei in das Spiel getretenen künstlerischen Elemente sich gewiss noch nie so mannigfaltig und eigentümlich berührten als hier, wo einerseits Poesie und Musik, andrerseits die moderne lyrische Szene, das bedenklichste und zweideutigste öffentliche Kunstinstitut unserer Zeit, das Operntheater, in Vereinigung treten sollten."

S. 152 heisst es ebendaselbst u. A.:

„Einen Versuch, Ihnen hier diese Darstellung (‚Oper und Drama') zu wiederholen, verlangen Sie gewiss nicht von mir, denn bereits habe ich Sie wohl mit den vorangehenden Grundzügen nicht minder ermüdet als mich selbst, und an der eigenen Ermüdung gewahre ich, dass ich ganz gegen Willen mich wieder demjenigen Zustande nähere, der mich gefangen hielt, als ich vor Jahren jene theoretischen Schriften ausarbeitete, und der mein Gehirn so fremdartig krankhaft bedrückte, dass ich zuvor ihn als einen abnormen bezeichnete, in welchen zurückzufallen ich eine lebhafte Scheu trage. Abnorm nannte ich jenen Zustand, weil ich

*) In Übereinstimmung damit nennt denn auch H. v. Wolzogen (N. Zeitschr. f. Musik; 1888 No. 16) R. Wagners Schriften der „lebendigen Kunst" gegenüber einen „Notbehelf". „Hätten wir nämlich eine ideale künstlerische Kultur, so brauchten wir allerdings auch die edelste Litteratur nicht mehr."

Digitized by Google

das in der künstlerischen Anschauung und Produktion mir unmittelbar gewiss und unzweifellos (?) Gewordene, um es auch meinem reflektierenden Bewusstsein ganz klar zu machen, als ein theoretisches Problem zu behandeln mich gedrängt fühlte, und hierzu der abstrakten Meditation nötig hatte. Nichts kann aber der künstlerischen Natur fremder und peinigender sein als ein solches, seinem gewöhnlichen stets entgegengesetztes, Denkverfahren. Er giebt sich ihm daher nicht mit der nötigen kühlen Ruhe hin, die dem Theoretiker von Fach zu eigen ist; ihn drängt vielmehr eine leidenschaftliche Ungeduld, die ihm verwehrt, die nötige Zeit auf sorgfältige Behandlung des Stiles zu verwenden;*) die stets das ganze Bild seines Gegenstandes in sich schliessende Anschauung möchte er in jedem Sate vollständig geben; Zweifel daran, ob ihm dies gelinge, treibt ihn zur fortgesetzten Wiederholung des Versuches, was ihn endlich mit einer Heftigkeit und einer Gereiztheit erfüllt, die dem Theoretiker durchaus fremd sein soll. Auch aller dieser Fehler und Übel wird er inne, und, durch das Gefühl von ihnen von Neuem beunruhigt, endigt er hastig sein Werk mit dem Seufzer, doch wohl etwa nur von dem verstanden zu werden, der mit ihm schon die gleiche künstlerische Anschauung theilt. — S o m i t g l i c h m e i n Z u s t a n d e i n e m K r a m p f e; in ihm suchte ich theoretisch das auszusprechen, was durch unmittelbare künstlerische Produktion unfehlbar überzeugend mitzuteilen, mir unter dem zuvor Ihnen bezeichneten Missverhältnisse meiner künstlerischen Tendenzen zu den Tendenzen unserer öffentlichen Kunst, namentlich des Opentheaters, verwehrt schien. Aus diesem qualvollen Zustande trieb es mich, zur normalen Ausübung meiner künstlerischen Fähigkeiten zurückzukehren."

Und später — um's Jahr 1868 — in der „Widmung zur zweiten Auflage von Oper und Drama" an Konstantin Frantz (VIII, S. 248 f.) bekennt er offen:

---

*) Vgl. Heinrich Bulthaupts „Dramaturgie der Oper"; II, S. 190: „In seinen theoretischen Schriften kämpft Wagners hellsichtiges Künstler-Auge, das die Gesetze seiner Kunst klar vor sich sieht, hart mit den Anforderungen, die der Dritte, Uneingeweihte, mit diesem künstlerischen Gesicht nicht Begnadete, an die logische Darlegung der von ihm geschauten Gesetze, seiner Theorie, seines Systemes stellt; er giebt die tiefsten, künstlerischen Aufschlüsse, aber er thut es gleichsam keuchend, mit Übertreibung, und er sagt nicht selten mehr, als er sagen will."

„Was ich vor Allem an denjenigen, welche dieser Arbeit eine gründliche Beachtung zuwenden, bewundern muss, ist: durch die Schwierigkeiten der Darstellung, welche eben jene eingehende Behandlung mir abnötigte, sich nicht ermüden zu lassen. Mein Verlangen, der Sache vollständig auf den Grund zu kommen und vor keinem Detail zurückzuschrecken, welches meiner Absicht nach den schwierigen Gegenstand der ästhetischen Untersuchung dem einfachen Gefühle verständlich machen sollte, verleitete mich zu derjenigen Hartnäckigkeit in meinem Stile, welche dem auf Unterhaltung ausgehenden, nicht für den Gegenstand gleich interessierten Leser sehr vermutlich als verwirrende Weitschweifigkeit erscheinen muss. Bei der jetzt vorgenommenen Revision des Textes kam ich jedoch zu dem Beschlusse, nichts Wesentliches daran zu ändern, da ich eben in der bezeichneten Schwierigkeit meines Buches andererseits seine besondere, dem ernsten Forscher sich empfehlende Eigentümlichkeit erkannte. Sogar eine Entschuldigung dafür muss ich für überflüssig und irreleitend halten. Die Probleme, zu deren Behandlung es mich drängte, sind bisher nie in dem von mir erkannten Zusammenhange, ausserdem aber nie von Künstlern, deren Gefühle sie sich am unmittelbarsten darbieten, sondern nur von theoretisierenden Ästhetikern untersucht worden, welche, selbst beim besten Willen, dem Übelstande nicht ausweichen konnten, eine dialektische Darstellungsform auf Gegenstände anzuwenden, welche in ihrem Grundwesen bisher der Erkenntnis der Philosophie noch so fern lagen, wie gerade die Musik. Seichtigkeit und Unkenntnis haben es leicht, über unverstandene Dinge mit Benutzung des Vorrates einer überkommenen Dialektik sich in einer Weise auszulassen, dass es dem wiederum Uneingeweihten nach Etwas aussieht: wer aber nicht vor einem Publikum, welches selbst keine philosophischen Begriffe hat, mit solchen spielen will, sondern wem es daran liegt, im Betreff schwieriger Probleme vom irrigen Begriffe an das richtige Gefühl von der Sache sich zu wenden, der möge etwa aus dem vorliegenden Buche von mir lernen, wie man sich zu bemühen hat, um seiner Aufgabe zu innerer Befriedigung beizukommen." —

Ich denke, diese drei langen Ausführungen des Künstlers Wagner werden hinreichen, um — wenn

Digitized by Google

anders hier noch eine Rechtfertigung von Nöten sein sollte — den Schriftsteller Wagner mit seinen eigenen Worten sich „entschuldigen" zu lassen; vergesse man dabei nur nicht die alte, unzählig oft beobachtete und bewährte Erfahrung, wie entsetzlich schwer derjenige, der wirklich Neues zu sagen hat, jedesmal auch mit der Sprache ringen muss, wo er sich den betreffenden, passenden Ausdruck für das Unerhörte, das ihn beseelt, gleichsam erst neu zu prägen hat. Wer nun aber aus diesem Zugeständnis eines peinlichen Missverhältnisses des Künstlers in seinen „theoretisch-abstrakten Expektorationen", einer litterarisch gebildeten und — verbildeten Öffentlichkeit gegenüber, ohne Weiteres schon den Schluss ziehen zu dürfen glaubte, dass auch der Inhalt jener kunstphilosophischen Schriften ein dementsprechender, wenig erquicklicher, im Grunde nur mit mitleidsvoller Rücksicht aufzunehmender und jedenfalls nicht eben lesenswürdiger sein könnte, der würde sich gar bald ausserordentlich getäuscht finden, wenn er gelegentlich einmal nur erst eine Lieferung der „Volksausgabe" dieser Schriften in die Hand bekäme. Es ist wahr, eine gewisse Schwerfälligkeit des Ausdruckes, eine nicht immer ganz übersichtliche Weitschweifigkeit im Periodenbau beherrscht diese abstrakt wissenschaftlichen Abhandlungen in ihrer stilistischen Gestaltung fast durchaus. Aber zeitweilig löst sich dieser „abnorme Krampf" mit Macht, und dann kommt wieder der alte, wohlbekannte, sehende Künstler Wagner hervor: nämlich mit tief erschauten Gleichnissen und Bildern, die nicht nur zum „Besten und Vortrefflichsten gehören, was deutsche Prosa überhaupt aufzuweisen hat", sondern auch das jeweilige Problem in Wirklichkeit von Grund aus durchleuchten. Die Sonne selbst ist es, welche da mit ihren klaren Lichtstrahlen aus dem Gewölk lauter und rein hervorbricht, ein wahrer Frühling von Poesie, ein

ganzer Trieb von Keimen, Sprossen und Blüten scheint da vor unserem inneren und äusseren Auge erweckt aufzuertsehen — und wir treffen dann auf Stellen, zum Teil auch auf grössere, ja seitenlange Abschnitte, deren sich kein noch so berühmter Prosaist, und schon gar nicht ein vollendeter, ruhmbedeckter Poet zu schämen brauchte. Hier ist es denn, als ob sich der Künstler zum ersten Male wohl-, als ob er sich so recht in seinem Elemente und wieder Boden unter seinen Füssen fühlte; mit Vergnügen ergreift er die Gelegenheit, sich in diesem Konkret-Anschaulichen nach Herzenslust zu tummeln und — „bewundernd folgt man seinen Spuren"! Von dem im Mittelpunkt des grossen Buches über „Oper und Drama" (Bd. IV, S. 70 ff.) stehenden Passus: Ödipus — Antigone haben wir bereits gesprochen. Wie glänzend erscheint aber auch das grosse Gleichnis vom „Meer" der Musik, dem „Land" der Poesie und dem grossen „Kolumbus" durch die Schrift: „Oper und Drama" hindurch durchgeführt! (III, 98, 100 ff., 103, 111, 343; IV, 214 f.) Wie lichtvoll ferner tritt nicht in diesem letzteren Werke die Definition von „vertikaler" und „horizontaler" Harmonie hervor (IV, S. 178 ff.), und wie ganz einzig, würzig wie Waldes- und Tannenduft, beschreibt er nicht (VII, S. 172 ff.) die Wirkung dessen, was er — im Gegensatze zum p. t. Publikus — „Melodie" nennt! Schon die Aufstellung der „drei Grazien", als eines Vorbildes für jenen von ihm gemeinten und allenthalben verfochtenen Kunstverein (III, 82 f.), verriet den Blick des dichtenden, des intuitiv blickenden Künstlers, und auch die treffliche Unterscheidung zwischen Geist, Fleisch und Gebein bei der Dicht-, Ton- und Tanzkunst (III, 90) — konnte sie nicht ein tieferes Verständnis der Sache im Wesentlichen nur fördern? Nicht minder musste das Bild von der Familienverwandschaft der Töne (III, 105 und IV, 178 ff., 185)

Digitized by Google

eine bewundernswerte Helle und Klarheit über die hier mit berührten Fragen nun verbreiten, und vollends das grosse Gleichnis von der „Ehe“, welche der Dichter (der „Mann“) mit der Musik (dem „Weibe“) im „Gesamtkunstwerk“ eingehe, frei von jedwedem Egoismus in selbstloser Hingabe — es ist einer jener geweihten Lichtblicke, wie sie nur dem Genius von oben beschieden zu werden pflegen. Glucks Parole war das vielgebrauchte Bild von der „Zeichnung“ und der „Farbe“; mit und seit Wagner wird man nur mehr von der „Ehe“ beider Künste sprechen können. Und wie sich hierin allein schon der bedeutsame, grosse Fortschritt des Gedankens in seinen Umrissen, wie auch seine philosophische Vertiefung von Gluck bis auf Wagner offenbart, so begrüssen wir in diesem Gleichnis ebenso auch einen Fortschritt und eine wesentliche Verbesserung der noch zu einseitig-kommunistischen Grundprinzipien der Schrift über das „Kunstwerk der Zukunft“. Etwas gewagt erscheint vielleicht auf den ersten Blick die Identifizierung der drei Operngattungen: der italienischen, französischen und deutschen, mit den drei Mädchencharakteren: der Frivolen, der Koquetten und der Prüden (III, 390) — gewagt ob der heiklen Konsequenzen einer solchen Parallele; und doch, wie herrlich trifft nicht auch diese Paraphrase selbst wieder in allen ihren Einzelheiten (vgl. namentlich IV, 38) den Nagel auf den Kopf! Wie feinsinnig erweist sich weiterhin nicht das hübsche Bild von der zarten, duftigen Waldesblume, deren Destillation (vgl. III, 305, 309, 323) und dem Ausgraben der Blume durch C. M. v. Weber (III, 327 f.); wie genial und packend die rücksichtslose und — deutsche Blossstellung des Unterschiedes zwischen „Effekt“ und „Wirkung“ (III, 371); wie glänzend endlich (in der Frage nach Form und Inhalt eines Kunstwerkes beim Genie) das unvergleiche Wort vom Schwert, seiner Scheide und

Digitized by Google

dem Schwertgriff in Anwendung gerade auf Franz Liszt (vgl. V, 243)!

Auch Nietzsche hat schon von diesem eigenartigen Talent Wagners, in Gleichnissen und Bildern zu verweilen, und von seiner besonderen Vorliebe, in's Konkret-Anschauliche zu gehen, gesprochen. (Während anderseits C. Lobe in den „Musikalischen Briefen eines Wohlbekannten" — Leipzig 1852; II, S. 159 —, dies vielmehr an ihm tadelnd, geringschätzig von „ganzen Bildergallerien" spricht und „jeden glücklich preisen" will, „der darin oder dahinter bestimmte Gedanken findet".) Allein es ist doch noch ein Anderes, das sich uns bei diesen Betrachtungen unwillkürlich mit aufdrängen muss — ein Vorzug, dessen Wesen nur schwer auf eine kurze Formel, geschweige denn auf ein einziges Schlagwort gebracht werden könnte. Ich meine, wir dürften kaum fehl gehen, wenn wir auch in dem Schriftsteller Wagner ein Etwas von jenem Künstlerisch-Produktiven, Real-Praktischen zu entdecken glauben, welches wir gemeiniglich als den Gegensatz des Wissenschaftlich-Unproduktiven (= Rezeptiven), des Theoretisch-Unpraktischen, Abstrakten kurzweg aufzufassen pflegen.*) In einer ganz ausnehmend glücklichen Weise versteht es der Künstler nämlich, bestimmte feinere Unterschiede, gewisse subtilere Differenzierungen im logischen Urteil strenge aus einander zu halten und nun mit einer ganz erstaunlich geschmeidigen Diktion an einer eben zu besprechenden Erscheinung andere, neue Momente

---

*) Vergl. auch Glasenapps „Wagner-Biographie" (1. Aufl. Bd. II, S. 199): „Wenn Wagner zur Feder greift, um zu komponieren, so giebt er den Niederschlag seiner Theorien!" — hiess es ehedem. Wir dürfen heute den Satz umkehren und sagen: „Wenn Wagner zur Feder greift, um sich als Schriftsteller zu äussern, so spricht aus ihm der schöpferische Geist des echten Künstlers!"

Digitized by Google

hervorzuheben, ohne das früher Gesagte und Behauptete damit schon aufzuheben oder auch nur im Geringsten zu alterieren: ein Verfahren wahrlich, das bei rein wissenschaftlicher und logisch-abstrakter Behandlung nur zu oft zur Unmöglichkeit führen würde. (Man vergl. z. B. die reizende Darstellung — III, S. 307 —, in der er Mozart das Verdienst zuspricht, das dramatische Vermögen der Musik in bei Weitem reicherem Masse aufgedeckt zu haben, als dies Gluck möglich sein konnte, und dann, ohne sich widersprechen zu müssen, doch wieder zugiebt, dass Mozart nur für die Geschichte der Musik allgemeinhin von so überraschend wichtiger Bedeutung gewesen sei, keineswegs aber für die Geschichte der Oper als eines eigenen Kunstgenre's im Besonderen — dieses eine Beispiel zugleich für unzählige ähnliche!) Es ist nur wieder das alte Vorrecht des blühenden, goldenen Lebens gegenüber der dürren und grauen Theorie, der Intuition und Anschauung im Gegensatze zu einem verknöcherten Schematismus logischer Urteile und dem toten Formalismus spekulativer Abstraktionen, was einen Wagner hierin gerade vor Andern auszeichnet, was der Meister damit siegreich vertritt und was uns diese Deduktionen des Künstlers doch so ungemein wertvoll machen muss. Ohne Zweifel bewährt sich Wagner vor Allem darin in hohem Grade als echt deutscher Schriftsteller (der seinen Platz unter den „Klassikern" und den wahrhaft verdienten Ehren-Namen deutscher Litteratur mit Würden behaupten wird), dass er seine eigene, kernhaft deutsche Sprache, nicht in ihrer französisch-latinisierenden Impotenz und journalistisch-semitisierenden Nonchalence, sondern nach ihrem künstlerisch-poetischen, kräftig wurzelnden und sprachschöpferischen Eigenleben für sich denken lässt.*)

*) Auch was die Korrektheit des sprachlichen Ausdrucks anlangt, kann der Meister zumeist als Muster aufgestellt werden:

Digitized by Google

Zugleich wird ihm ein besonders klarer, hellsehender und namentlich Getrenntes organisch vereinigender und bindender Blick nicht wohl abgesprochen werden können: er schaut und — deutet. Er braucht nicht erst abstrakt zu logisieren, kritisch-theoretisch zu denken, oder gar — wie unsere beliebten Feuilletonisten — „geistvoll“ witzig zu sein. Auch hier ist natürlich „Geist“, aber freilich nicht jener blendende (besser: verblendende) „Esprit“ eines P. Lindau oder Ed. Hanslick, dessen feine Dialektik das Publikum mehr nur leicht „amüsiert“ und in seinem sophistischen Bann gefangen hält, als etwa belehrt und zu eigenem selbständigen Denken weiter anregt; sondern vielmehr jener stark mit Gemüt durchsetzte Geist, für dessen Bezeichnung der Franzose eben so wenig ein passendes Wort besitzt, als wir schon zur Verdolmetschung seines charakteristischen „esprit“ eines haben: kein „Witz“ also, wohl aber viel „Humor“, und vor Allem ein klares Sehen und symbolisierendes Ausdeuten des deutlich Erschauten, wie es in seiner intuitiven Ausdrucksweise nur etwa dem Stile und der anschaulich klaren

---

z. B. „ich würde etwas nicht Sinnloses zu sagen glauben“ (X.), „möglichst kürzestes“ u. s. f. (Man vergl. hierzu nun vollends die „Zensuren“.) Freilich finden sich desgl. Kuriosa, wie eine durchgehende Vorliebe für das Wort „einzig“, Bildungen mit der Vorsilbe „un“ (das „Unvorhandene“, das „gänzlich Unzubetonende“, die „Unbeschaffenheit der Mittel“, „eine tief unwohlthätige“), sowie Häufung der Hilfszeitwörter: dürfte, müsste, könnte, glauben, meinen, wollen, fühlen, sehen, dünken (namentlich in den Schriften der späteren Periode); auch exzentrische und nicht ganz zweifellose Wortbildungen, wie „verquemlicht“, „die erstorben gewähnten Wurzeln“, „das gewaltig ermöglichende Werkzeug“, „die fallen gelassenen“, der „Feind gesinnteste“, die „ergebnisvollste“ etc. etc. laufen immerhin mit unter. Allein dies sind Entgleisungen des Stiles, die man an einer Ausnahme-Erscheinung auch einmal mit hinnehmen kann und die nicht eigentlich in dem Masse sein Wesen berühren, als man nach ihrer Auffälligkeit wohl glauben könnte.

Digitized by Google

Sprache Schopenhauers gleichkommen dürfte, deren Charakter die Wagner'sche in der That nahe verwandt ist.

Man frage sich, welcher klassische „Schriftsteller" über solche, unmittelbar sinnliche Anschaulichkeit seines Stiles gebietet, wie dieser „Dichterkomponist" in seinen besten Aufsätzen und in seinen glücklichsten Momenten, — der darin doch allein schon eine Eigenart in sich begreift, welche wir bei nur wenigen unserer als „Klassiker" wohlakkreditierten litterarischen Grössen zu finden hoffen dürfen! Dabei diese Weite der Gesichtspunkte, diese Grossartigkeit der Auffassung und überraschende Tiefsinnigkeit der Betrachtung allüberall, wie wir sie ähnlich zuletzt nur beim Künstler Wagner wieder antreffen. Man muss in Sonderheit das organische Denken an seinen Schriften bewundern. Aber auch sonst, was die ästhetische Gestaltung — wenn ich so sagen darf, d. h. den künstlerischen Aufbau seiner Arbeiten betrifft, erweist sich Wagners Feder als eine geradezu glänzende. Ein Prinzip steht ihm stets im Vordergrund und leuchtet, wie der Held des breiten Epos, durch alle Verzweigungen und scheinbaren Abschweifungen von demselben, durch alle widerstrebenden Einwände und Gegenspiele sieghaft hindurch. Und wie hier, so lässt der Künstler auch in der Exposition, in der Deduktion und Durchführung seiner Themen, will sagen: in der Formulierung und der Entwicklung der einzelnen Probleme, stets ein gleiches Prinzip walten. Immer sind seine Artikel auf's Sorgsamste überdacht, reiflichst in allen ihren Einzelheiten erwogen; die Komposition selbst steht zum Voraus in allen ihren Teilen und ihrer ästhetischen Anordnung bei ihm fest. Nur ihre Entwicklung gestaltet sich ihm mitunter zu einer mehr künstlerischen als streng logischen; sie wird dadurch aber — was sie auch an Schärfe und wissenschaftlicher Genauigkeit manchmal einbüssen mag — eine um so blühendere und ent-

Digitized by Google

zückendere. Das scholastische Prokrustesbett einer Schulregel, wie der heillos dürren Chrie, kennt — gottlob! — der Künstler nicht. (Einzig im Abschnitt II und III von „Oper und Drama" habe ich einen Defekt in der Ökonomie des Ganzen zu entdecken geglaubt, und könnte ich mir dort wohl einiges ein wenig anders gruppiert und durch Umstellung od. dgl. befriedigender dargestellt denken.) Zum Überfluss verfügt Wagner über die Gabe der — ja, wie soll ich sie nur gleich heissen? sagen wir: der „thematischen Kombination" — in geradezu hervorragender Weise. Ich meine damit nicht nur jenes glückliche Talent, seinen Stoff günstig anzuordnen und geschickt zu verteilen, so dass er überall in die geeignete beste Beleuchtung tritt, sondern auch jene ersichtliche Kraft, selbst Entlegenes herbeizuziehen und insbesondere alle Neben- und Zwischenglieder auf „das Eine, was not thut", den Haupt- und Mittelpunkt zu beziehen, wodurch dieser dann eine seltene Konzentration des Wesentlichen und Entscheidenden erreicht, in der unserem Wagner nicht allzu viele „Kollegen von der Feder" überlegen erscheinen möchten. Der Schöpfer und Erfinder des Leitmotivs, der gewaltige Meister in der genialen Verarbeitung und — Herausarbeitung desselben, verläugnet sich eben auch hierin nicht! Er weiss mitunter schon vorher dem Leser hier und dort einen überaus verlockenden, kurzen Ausblick zu gewähren (so etwa wie dem Wanderer oft unterwegs kleinere Vorblicke zu einem grossen Panorama sich eröffnen, aber auch sogleich wieder entschwinden) — zur höchsten Energie, in Erwartung des Verheissenen, seine Kräfte anspornend. Namentlich in Aufsätzen und Abhandlungen mit historischem Charakter, oder doch mit historischen Perspektiven, tritt dies ganz besonders in den Vordergrund, wenn Wagner, den historisch chronologischen Faden und Zusammenhang gar oft durchaus verlassend, durch ästhetisch wohlberechnete

Digitized by Google

Anordnung hier das Entscheidende und Gewichtige immer an auffälliger und bedeutender Stelle zu bringen versteht, so etwa wie man vor dem verblüfften Zuschauer plötzlich einen Vorhang wegzieht und ihm nun das längst Vorbereitete, bereits ahnungsvoll Erwartete in seiner ganzen Pracht und seinem ganzen Glanze vor Augen führt. (Ich finde diese Stärke der Konzentration vornehmlich ausgeprägt in den Schriften über „Deutsche Kunst und Politik“ und „Beethoven“; aber auch dem I. Abschnitt von „Oper und Drama“ ist dergleichen schon nicht mehr fremd geblieben.)

Es kann nicht unsere Absicht sein, Wagners schriftstellerische Leistungen nach ihrem inhaltlichen Kerne hierselbst eingehender zu würdigen. Nur ein diese letztere Frage mehr oder weniger stark berührendes Thema möchte ich hier nicht ganz unerörtert lassen: die Thatsache nämlich, dass Wagner als ein Schriftsteller von ungemein hohen moralischen Qualitäten, d. h. als ein Mann von erstaunlichster, ausdauerndster Energie gelten muss. Zwar hat man ihm auch dieses Verdienst schon abstreiten wollen und dem Künstler unedle Wandlungen und Veränderungen in seiner politischen Gesinnung wie in seinen religiösen Anschauungen (namentlich seit jener Zeit, da er „im sommerlichen Königreich der Gnade“ sich habe „sonnen“ dürfen) vorgeworfen. Wie wenig Berechtigung indessen dergleichen Anklagen in Wahrheit haben, soll sofort gezeigt werden. Allerdings tritt ein grosser Fortschritt zu Tage vom Feuerbach'schen „Kommunismus“ bis zur Schopenhauer'schen „Verneinung des individuellen Willens“ in Wagners philosophischen Überzeugungen.*) Allein, dass

*) Man halte dem „Parsifal“, dem Resultat reichster Lebenserfahrungen und reifster Weltanschauung, z. B. nur den erst jüngst bei Breitkopf & Härtel veröffentlichten dramatischen Entwurf „Jesus von Nazareth“ (ein „Produkt der Barrikadenzeit“,

ein genialer Künstler, wie Wagner, ebenso gut seine geistige Entwicklung durchzumachen gehabt habe, wie schliesslich andere geringere Menschenkinder auch, — dies nicht zuzugeben, wäre, wie alle Einsichtigen mir wohl zustimmen werden, eine ganz unglaubliche Thorheit. (Vergl. hierzu auch Wagner: „Ges. Schr.“ Bd. IV, S. 303.) Und wirklich hat Wagner keine anderen Wandlungen und Umwälzungen an sich erfahren, keine andere Entwicklung durchgemacht, als diese jedem geistig höher stehenden Menschen erst recht vorbehaltene.

Dass Wagner später mit einem König in das idealste Freundschaftsverhältnis trat, der ihm — wohlgemerkt: trotz seiner Schrift „Die Kunst und die Revolution“ u. a. — aus eigener Initiative selbst die Hand dazu bot, dies wird ihm gewiss nicht verdenken, wer genau erwägt, dass sich ihm hier endlich, nach langem Ringen und Harren, die unerwartete, überraschende Aussicht bot, nicht — wie so Viele meinen werden — sein Werk auf einem nur und eigens für dieses Werk erbauten kostspieligen Theater zur Aufführung zu bringen, sondern vielmehr dem gesamten deutschen Volke die Möglichkeit eines grossen, unverfälschten Originalstiles und eines deutschen Nationaltheaters, d. h. mit einem Worte, die Möglichkeiten einer würdigen deutschen Kunst und Kunstpflege zugeführt zu sehen. In dieser Weise seine Ideale realisiert, so manche seiner Jugendansichten widerlegt zu finden, ist schön, ist herrlich — und wohl ihm, wenn er sich als überführt bekennen durfte! Allein bestätigen solche einzelne, hoch erhebende Ausnahmen nicht zugleich auch wieder nur die Regel? Dass vollends sein persönlicher Ein-

---

mit dem wir uns an diesem Orte nicht weiter befassen können) gegenüber, und man wird diesen Unterschied sofort ohne Weiteres herausfühlen.

Digitized by Google

fluss auf den jugendlichen Regenten Bayerns kein bedenklicher, oder gar unlauterer gewesen sein konnte, das geht schon aus den Schriften, welche speziell dem Könige gewidmet sind, zur vollsten Klarheit hervor; verdanken wir diesem freundschaftlich-persönlichen, idealen Bunde doch wahre Perlen unserer Litteratur, Schätze wie die tiefsinnige, ebenso bedeutende als bedeutsame, Abhandlung „Über Staat und Religion", das gehaltvolle, hochinteressante Werkchen über „Deutsche Kunst und Deutsche Politik", den wichtigen und so denkwürdigen „Bericht an S. M. den König über eine in München zu entrichtende deutsche Musikschule", sowie nichts Geringeres, als — die glückliche Vollendung der Partitur des „Nibelungenringes".

Haben sich sonach schon auf diesem Gebiete derlei Vorwürfe als nicht ganz stichhaltig erwiesen, so noch viel weniger diejenigen, welche Wagners künstlerische Prinzipien und Grundideen als solche berühren, jene Auffassung von Kunst und Kultur, die wohl mit der Zeit noch Modifikationen erleiden konnte, nie aber eine radikale Umwälzung mehr erfahren hat, wie man einer leichtgläubigen Welt mitunter so gerne glauben machen möchte. Bereits in der anmutigen und hübschen Novelle „Ein glücklicher Abend" (also in den 30er Jahren schon) sind drei Grundtöne der späteren und spätesten Anschauungen Wagners in Bezug auf Musik und Ästhetik der Tonkunst, ja sogar in und mit diesen schon der ganze Schopenhauer, so weit dessen Musikphilosophie hierbei in Betracht kommt, angeschlagen*): 1. die Idee eines unsichtbaren Orchesters; 2. Wagners Ansichten über das Plastisch-Symmetrische, ein rein Architekturales und Proportionales der Tonkunst, und

*) Vgl. meinen Aufsatz: „Schopenhauer-Studien" in der „Allg. Musik-Zeitung", Jahrg. 1886.

Digitized by Google

in deren Gefolge über die Tonmalerei im Besonderen; 3. seine Theorie vom Inhalt der Musik als dem An sich aller individuellen Regungen (s. I, S. 171, 177 f., 183, auch S. 223 gehört hierher; und damit vgl. man nun Bd. V, S. 219 ff., VIII, 304 ff., IX, S. 93 ff., 97 f., 399 f. etc. etc.). Und wo späterhin in Theorie oder Praxis etwa kleine Abweichungen gegen „Oper und Drama" sich ergeben sollten, da wolle man doch nie vergessen, dass Wagner diese seine Theorie vom „musikalischen Drama" bereits mit dem grossen Drange nach dem „Nibelungenring" im Herzen geschrieben, dass sich ihm damals also manches in ganz subjektiver, individuell-gefärbter und persönlicher Beleuchtung gezeigt hat, von dem nicht recht abzusehen ist, warum es, in objektivem Lichte betrachtet, sobald der Meister nur erst einmal aus dieser besonderen Epoche seines Schaffens wieder heraustrat, sich nicht aus dem Individuellen zum Allgemeinen fortgebildet, entsprechend korrigiert und da oder dort ein wenig anders gestaltet haben sollte. Es ist dies ein besonders wichtiges Moment, welches nur zur Zeit noch viel zu wenig beachtet scheint, da man bekanntlich so oft hören muss: Wagner habe den Stabreim zum Prinzip erhoben, den Endreim prinzipiell verworfen, Ensemble und Chor für alle Zeit aus dem musikalischen Drama hinausgeworfen und, wenn er im Parsifal den Endreim wieder, im Tristan den Stabreim fast gar nicht anwende, in den Meistersingern und im Parsifal den Chor und das Ensemble in Gnaden wieder aufnehme, so habe er eben — nicht zu seinen Ungunsten — nur „seiner Theorie ein Schnippchen damit geschlagen" etc. etc.

Manches, was für einen „Nibelungenring" richtig und angemessen erscheint, ist es nicht auch für einen „Tristan" oder „Parsifal"; und diese Verschiedenheit, diese Anpassung an den jeweiligen Inhalt, den Stoff und die

Gestaltung eines Werkes, sie bedeutet eben den „Stil“, den Wagner mit jenen ästhetischen und theoretischen Reflexionen zu begründen versuchte, und den er immer und überall, in den frühesten Jahren seiner Entwicklung, wie später und im höchsten Greisenalter, unentwegt nachdrücklichst auch betont hat. Manches, was ihm in jener Zeit, da der Adler seine vollen Schwingen erst zu entfalten begann, in seinen Konsequenzen, seiner Tragweite und der praktischen realen Ausführung noch nicht vollkommen klar und deutlich aufgegangen war, darf man auf seine späteren Schöpfungen hin an seinen früheren Anschauungen getrost korrigieren, ohne sich dabei einer Verdrehung oder gar Entstellung jener Grundansichten schuldig zu machen, und ich meine, statt von „einem Schnippchen“ zu reden, welches der „Theorie“ geschlagen worden sei, wäre es besser und richtiger, sich aus diesem Faktum lieber den anderen Schluss zu ziehen, dass Wagner, der „Künstler“, von dem „Theoretiker“ Wagner sich eben nie wesentlich beeinflussen liess und gewiss niemals seine Kunst-Werke in theoretischer Reflexionsthätigkeit nur ausgearbeitet hat: ein Vorwurf, der ihm leider oft genug gemacht wurde und von uns auch schon am Eingange dieses Artikels vorübergehend einmal gestreift ward.

Jedenfalls steht so viel unzweifelhaft fest, dass eine ganze Menge Abhandlungen mit erstaunlicher Konsequenz und beharrlicher Festigkeit, deren charaktervolle Haltung uns bewundernde Achtung erzwingen muss, zu allen Zeiten und Lebenslagen des Künstlers einen Grundgedanken zur Aussprache bringen und in heiligem Eifer verfechten, von dem Wagner selbst einmal (im IX. Bande S. 307), gleichsam Rückschau haltend, bekannt hat: es sei ihm „immer und immer daran gelegen gewesen, dieses grosse Hauptthema nach allen Seiten hin darzustellen, um es von den verschiedensten

Digitized by Google

Seiten her einer richtigen Beurteilung übergeben zu wissen", — nämlich das wichtige Thema: „Wollt ihr eine Kunst, so haben wir eine Kunst!" Die Schriften: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen", („Kunst und Revolution", „Kunst und Klima") „Das Kunstwerk der Zukunft", „Oper und Drama", „Eine Mitteilung an meine Freunde", „Über die Goethe-Stiftung", „Ein Theater in Zürich", der „Brief über musikalische Kritik", „Das Judenthum in der Musik", „Über die Aufführung des Tannhäuser", „Über den Fliegenden Holländer", „Epilogischer Bericht über die Schicksale des Nibelungenringes", „Brief an H. Berlioz", über „Zukunftsmusik", über „Das Wiener Hofoperntheater", die Abhandlungen für den König, auch die Broschüre über „Das Dirigieren", endlich die Aufsätze „Beethoven", „Über die Bestimmung der Oper", „Über Schauspieler und Sänger", „Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen", „Schlussbericht über den Nibelungenring" und „Das Bühnen-Festspielhaus zu Bayreuth" (selbst die kurzen Artikel „Zum Vortrag der IX. Sinfonie von Beethoven" und über „Glucks Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis")*) — sie alle behandeln mehr oder minder frei variiert jenes eine gewaltige Grundthema, sind sämtlich Etappen auf dem grossen Lebenswege hin zum Ziele, nach dem Bayreuth der deutschen Kunst;**) der X. Band der Schriften

*) Vgl. auch noch die in die „Ges. Werke" nicht aufgenommenen Schriften: „Ein Bericht Wagners vom Jahre 1849" aus dem „Musikdrama für Laien" von L. Nohl (Wien u. Teschen 1884, S. 220 ff.), sowie den „Lebensbericht R. Wagners" (Leipzig 1884).

**) „Es hat etwas Verlockendes, an dem geringfügigsten Falle, welchen uns die gemeine Tageserfahrung vorführt, die Richtigkeit des uns einnehmenden Grundgedankens immer wieder aufzuweisen" — so schreibt der Künstler selbst im Jahre

Digitized by Google

— seinem Inhalt nach eine Art „Parerga und Paralipomena“ — bringt ihm endlich die Erfüllung seiner Idee und damit nur wieder — „neue Arbeit“!*) Fürwahr, der Psalmist hat recht gesungen: „Unser Leben währet 70 Jahre, und wenn es hochkommt, so sind es 80 Jahre, und wenn es köstlich gewesen, so ist es Mühe und Arbeit gewesen.“ In der That bleibt es merkwürdig genug, wie Wagner immer und immer wieder auf dieses eine Problem zurückkommt; es ist, wie wenn es ihn verfolgte, ihn beherrschte und ihm keine Ruhe liesse — gleichsam eine innere Stimme des Gewissens seiner so dornenreichen und rosenarmen künstlerischen Erdenmission. Natürlich erleidet es Wandlungen und Erläuterungen mannigfacher Art; ja, Staunen muss es sogar erregen, wie er demselben doch immer wieder eine neue Seite abgewinnt und bei aller Wiederholung durchweg anregend bleibt — Wagner ist eben Musiker, der sich auf die Variierung eines Leitmotives gar wohl versteht. Allein, es ist doch stets nur ein und derselbe, den ganzen Menschen beseligende,

---

1872 einmal gar bedeutsam, und in der Vorbemerkung zu seinem „Entwurf z. Organisation eines deutschen Nationaltheaters“ — bei Gelegenheit der Herausgabe seiner „Ges. Schriften“ — heisst es (II, S. 311): „Durch eine lange Reihe von Jahren hindurch wird mich der Leser in der steten Wiederaufnahme des einen Kulturgedankens: dem Theater seine wahre Würde zu geben, begriffen sehen und vielleicht in Verwunderung über die Ausdauer geraten, mit welcher ich für diesen Gedanken stets den zufällig nur nahegelegten Umständen mich durch praktische Vorschläge anzupassen suchte.“

*) Davon, dass sein Leben seit der „bekannten günstigen Wendung“ im Jahre 1864 sich als ein „ganz besonders glück(!)- und ehrenreiches“ darstelle, weiss uns also — wenn wir recht zusehen — die Geschichte nichts zu melden, wohl aber kündete uns dies die Sage durch den Mund des Historikers Phil. Spitta in einem Kolleg über „Die romantische Oper“ an der Universität zu Berlin.

Digitized by Google

sein ganzes „Tichten und Trachten“ leitende Grundgedanke, der ihn Zeit seines Lebens nicht mehr verlässt. Und wie atmet er auf, da er nur erst einmal von sich berichten kann (vgl. V, S. 2): dass ihm „nun bereits der Vorteil zu Gute komme, nicht mehr in das Abstrakte hinein konstruieren zu müssen, sondern nur an den konkreten Fällen, welche sich eben als Veranlassung hierzu darboten, seinen Hauptgedanken sich befestigen lassen zu können“. Wirklich beginnt von hier an sein Stil sich zu klären und die frühere gereizte Nervosität — ungeachtet noch mancher vorübergehender Ausfälle — einem gutmütig jovialen Humor zu weichen. So sind die „Zensuren“ des VIII. Bandes vor Allem von köstlichster, freiester Laune erfüllt; die Feder gleitet hier mit einer Leichtigkeit, Frische und — feinen Spitze über das Papier hin, dass man nur seine hellste Freude daran haben kann, wenn man — nicht selbst der Betroffene oder etwa mit diesem irgendwie (leiblich oder geistig) verschwägert ist. Ähnlich die vielen kleineren Artikel des IX. und X. Bandes, die offenen Briefe, Beiträge für Zeitschriften u. s. w., wo nirgends nur theoretisiert wird, sondern überall ein frisches, zugiges Leben sprudelt, überall ein froher, kerniger, meist recht gesund satirischer Zug uns anweht, der uns sogar nicht selten an die allererste Periode in Wagners Schriftstellertum, an die Zeit der kleinen, reizenden Novellen, erinnert. Auch die flott geschriebene, prachtvolle Broschüre „Über das Dirigieren“ — nach H. Ehrlich ein „Narrenmanifest“ — gehört so zu sagen zur „leichteren Lektüre“. Ich kann darum auch dem Urteile Dr. Th. Goerings nicht beipflichten, der gerade in den späteren Schriften „in Form und Inhalt eine bedauerliche Abnahme“ finden will. (Vgl. „Messias v. Bayreuth“ S. 128.) Im Gegenteil, je weiter man in der Lektüre dieser Aufsätze gelangt, desto heller und klarer scheint beides zu werden!

Digitized by Google

Nur noch zweimal, in der genial-profunden Festschrift „Beethoven“ und in den scharfsinnig durchdachten moralphilosophischen Betrachtungen über „Religion und Kunst“, rückt Wagner, der zu behandelnden schwierigeren Materie entsprechend, mit schwererem Kaliber in's Feld — aber diese beiden Philosophien gehören denn auch zu dem Tiefsten, was Wagner überhaupt geschrieben. Indessen auch schon zwischen „Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“ wäre (was Klarheit und Leichtigkeit des Vortrages anlangt) ein Unterschied und ein Fortschritt zum Besseren zu konstatieren. Gährt und ringt es zur Zeit der Abfassung des ersteren noch gewaltig in ihm, so berührt uns das letztere (namentlich der I. Teil desselben), wie wenn plötzlich ein Alpdruck von ihm genommen worden wäre. Alles scheint ihm nun klar und verständlich genug aufgegangen zu sein, alle Probleme erscheinen ihm jetzt ebenso deutlich als lösbar, und eine unvergleichliche, hinreissende, Heiterkeit hat sich seiner bemächtigt, ein Überschuss an Kraft sich bei ihm eingestellt, der sich nun wie frisch sprudelnder Quell in einer wahren Fülle von glücklichen Bildern, guten Einfällen und geistvollen „Aperçus“ ergiesst und durch seinen Frohsinn auch den Leser bei der Lektüre unfehlbar mit ansteckt. Darum hier bereits so viel Licht und so viel Sicherheit, während das „Kunstwerk der Zukunft“ gar oft noch im Dunklen tappt, im Abstrakten, in der „grauen Theorie“ mit einer schwerfälligen philosophischen Terminologie breitspurig genug herumspintisiert und nur zu häufig noch über das Ziel hinaus schiesst.*) Dass Wagner dabei nicht sich selbst als den Kulminationspunkt der von ihm klargelegten Entwicklung und als die Spitze jener grosen, von ihm dargestellten Kunst-

*) Cf. auch R. Pohl.: „R. Wagner“, in der „Allgemeinen Zeitung“ 1883, Nr. 65.

Digitized by Google

bewegung im Auge hatte oder auch nur betrachtet wissen wollte, das geht aus Stellen, wie IV, 21, 378 u. 408; VI, 391 ff.; IX, 379; X, 30, vor Allem aber aus IV 291 Anm. zur vollen Evidenz hervor; und so bleibt es denn nur traurig, zu sehen, wie sich immer wieder vernünftige Leute finden können, welche solchem Humbug trotz vorhandener und jedermann offen stehender, das reine Gegenteil jener Anschuldigungen beweisender, Quellen überhaupt noch Glauben schenken! Auffallen muss dagegen in Etwas, wie viel Wagner von sich, seinen Bestrebungen und seinen Schöpfungen, und wie wenig er im Grunde von anderen (zeitgenössischen) Künstlern und deren Schaffen geschrieben hat*): womit aber anderseits nicht gesagt sein soll, dass er nicht über frühere Meister sehr viel geschrieben, und noch weniger etwa, dass er stets gegen sie geschrieben hätte.

Gottlob gehört ja das beliebte, wenn auch unglaubliche Märchen von seiner Verläumdung und Verkleinerung unserer grossen Meister, d. h. der anerkannten Klassiker der Musik, nachgerade zu der Spezies der „ausrangierten Besen", als da sind: solche, die nicht mehr kehren. Ein einziges Mal unter hundert und tausend Fällen der glänzendsten und weihevollsten Panegyriken (in dem Brief über „Zukunftsmusik" nämlich; VII, 167) spricht er sich

*) Man lese hierüber den R. Pohl'schen Aufsatz über „Fr. Liszt" in der „Neuen Zeitschrift für Musik" 1887, Nr. 31. Übrigens ist das Urteil in der von dem Verf. dort gegebenen Fassung nicht ganz richtig, vgl. die Wagner'schen Schriften: „Erinnerungen an Spontini", „Nachruf an L. Spohr", „Über Franz Liszts sinfonische Dichtungen", „Meine Erinnerungen an L. Schnorr von Carolsfeld", über „Ferdinand Hiller", „Erinnerung an Rossini", „Erinnerungen an Auber", über „Schauspieler und Sänger" (Wilhelmine Schroeder-Devrient!); auch die Schriften: „Das Judentum in der Musik" (Meyerbeer, Mendelssohn), „Über des Dirigieren" (Mendelssohn, Reinecke und Lachner) und andere, in welchen von Schumann, Brahms oder Joechim die Rede ist, kämen als Gegenbild hier in Betracht.

über ein rein formales Moment bei den Meistern Haydn und Mozart in vorsichtig-negativer Weise aus. Allein mit Recht sagt er in eben demselben Artikel (S. 141) von sich selbst, dass er, „indem er seine höchste Bewunderung des Schönen und Hinreissenden, was grosse Meister in dem Gebiete der Oper leisteten, ausdrückte, wenn er die Schwächen ihrer Leistungen aufdeckte, nicht nötig hatte, ihren anerkannten Kunstruhm zu schmälern, weil er den Grund dieser Schwächen eben in der Fehlerhaftigkeit des Genre's selbst nachweisen konnte"; und dieses Bekenntnis mag denn nun dem Leser auch eine Art Leitmotiv, oder besser ein Leitfaden durch alle seine Aussprüche über Meister und Meisterwerke früherer Zeiten hindurch sein und bleiben für alle Zeiten! Im Übrigen berührt sich mit dem eben zitierten Satze noch eine andere Stelle im „Kunstwerk der Zukunft" (III, S. 117) sehr nahe, wo er seinen Standpunkt als Historiker und seine Anffassung der historischen Entwicklung der Instrumentalmusik rechtfertigt, indem er sagt: „Wer eigens die Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven zu schreiben sich vorgenommen hat, wird ohne Zweifel von einzelnen Erscheinungen in dieser Periode zu berichten haben, die eine besondere und fesselnde Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen ganz gewiss im Stande sind. Wer die Geschichte der Künste von einem so weitsichtigen Standpunkte aus betrachtet, als es hier notwendig ist, hat einzig an die entscheidenden Hauptmomente in ihr sich zu halten; er muss unbeachtet lassen, was von diesen Momenten abliegt oder von ihnen sich nur ableitet . . ." — zugleich ein Wink für alle diejenigen, welche ihm so gerne Entstellung oder gar Fälschung der Geschichte vorwerfen wollen.*)

*) So Philipp Spitta, der „strenge Historiker", der — obwohl er Wagner „entschieden schriftstellerische Begabung" zuspricht und

Digitized by Google

Auch dieser Satz soll uns Leitstern sein, allerwege bei unserer Lektüre der „Gesammelten Werke“ Wagners.

Alles in Allem genommen unterscheiden wir nun also drei grössere Haupt-Perioden in des Künstlers schriftstellerischer Entfaltung: die erste — nennen wir sie die „belletristische“ — erzählt uns allerliebste Novellen und bringt bei besonderen Anlässen geist- wie gemütvolle Feuilleton-Beiträge (Bd. I u. ein Teil vom II. Band); die zweite — wir heissen sie vorzüglich die „kunsttheoretische“ — erschöpft sich in der abstrakten Erforschung des ihm praktisch aufgegangenen Haupt- und Grundproblems eines „Gesamtkunstwerkes“ der Zukunft (vgl. Bd. III, IV, V, VI VII; ganz verläugnet sich diese auch in den allerspätesten Schriften nicht); die dritte endlich — wollen wir ihr den Namen der „philosophischen“ schlechthin geben — wird gleichsam nach gewonnenem Aus- und Fernblick von einer umfassenden Weltschau beherrscht, in der dem vollendeten Meister „nichts Menschliches mehr fremd“ bleibt. Wagner verbreitet sich hier, zum Teil in den tiefsinnigsten und inhaltschwersten Spekulationen, über Welt und Dasein, über Phänomene des geistigen und religiösen, des künstlerischen und ethischen Lebens und widmet sich in Sonderheit mit grossem Erfolge dem Ausbau der Schopenhauer'schen Weltansicht, sowie der Anwendung dieser Grundanschauungen auf die verschiedensten, von seiner Kunst auch nur entfernt berührten, Gebiete deutschen Kulturlebens. Kein Zweig der Kunst wie der Wissenschaft, kein Gebiet des Denkens wie des praktischen Lebens, das nicht von ihm wenigstens vorübergehend hier berührt worden wäre: das Verhältnis

in seinen Schriften „eine Fülle von eigentümlichen Gedanken“ findet — doch von seinen historischen Darlegungen sagen zu sollen glaubte, dass sie meist von falschen Voraussetzungen ausgingen“ und „sich von mancherlei Einseitigkeiten und Übertreibungen nicht frei hielten“. Ähnlich auch Prof. Dr. H. Ketzschmar gerne.

Digitized by Google

zwischen „Staat und Religion“, zwischen „Deutscher Kunst und deutscher Politik“, der „Kunst zur Religion“, „Beethoven“ oder „die Philosophie der Musik“, „Das Publikum in Zeit und Raum“, „Publikum und Popularität“, der Kampf gegen die „Vivisektion“, der Zug zum „Vegetarismus“, „Sozialismus“, „Antisemitismus“, endlich auch die Frage: „Was ist deutsch“ — das sind nunmehr die gewichtigen Hebel, die sein Leben bewegen, die grossen Ideen, die seinen regen Geist nachhaltig beschäftigen. (Vgl. Bd. VIII bis X.) Und wirklich! Wenn einer unter den modernen „Komponisten“ (wir wollen damit Männern wie Rob. Schumann, Franz Liszt, Johannes Brahms, Rob. Franz, Karl Reinecke u. A. durchaus nicht zu nahe treten) den Doktor-Titel „honoris causa“ sich redlich verdient hat, so war es Richard Wagner, der Vielgeschmähte! Aber nicht hat er ihn sich verdient, weil er etwa geschickt „Noten zu setzen“ wusste, die Werke unserer Klassiker kritisch zu revidieren, neu herauszugeben*) und sie mit allerhand Kadenzlein zu versehen (aber auch zu verballhornen)**) verstand, sondern weil er in X***) (sage und schreibe: zehn) grossen Oktav-Bänden (von im Durchnitt je 350 Seiten) — wozu noch der „Lebensbericht“ sowie drei Bändchen „Nachlass“ (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel) kämen — einen originalen und hohen Geist, eine bahnbrechende, unvergängliche Kunstästhetik und eine ernst-philosophische Lebensanschauung hinterlassen hat, welche ihm nach- und organisch auszudenken 20 „Doctores philosophiae, summa cum laude promoti“ alle Mühe haben dürften.

*) Auch dieses Alles verstand er aus dem FF., vgl. nur seine Palestrina-, Gluck- und Beethoven-Bearbeitungen.

**) Dieses Letztere brachte unser Künstler freilich niemals zu Wege!

***) Em. Naumann (Illustr. Musikgesch.) und L. Meinardus (a. a. O.) kennen natürlich wieder nur IX Bände!

Digitized by Google

Meinte Wagner („Entwürfe, Gedanken, Fragmente"; Leipzig 1885, S. 86) von Goethe: er sei der „zum Dichter gewordene Physiker", und von Schiller: er sei der „zum Dichter gewordene Metaphysiker", so möchten wir jetzt von Wagner am liebsten sagen: dass er der „zum Dichterkomponisten gewordene Philosoph" gewesen sei.

„Aufführen und immer wieder aufführen, das ist nun die Hauptsache!" — schrieb der ausgezeichnete Ästhetiker Dr. Karl Köstlin am Schlusse seiner lesenswerten Broschüre über den Wagner'schen „Nibelungenring". (Tübingen 1877, S. 105.) Wir sind heute doch schon ein wenig weiter und sagen nun auch von seinen „Schriften": Lesen und immer wieder lesen — das ist nun die grosse Hauptsache!

Digitized by Google

Richard Wagners Verhältnis zur Religion

(1893.)

Hans von Wolzogen, in seinen „Erinnerungen an Richard Wagner" (Leipzig bei Reklam), berichtet uns folgenden Ausspruch seines Meisters:

Man könnte meinen, es habe ja doch so viele Märtyrer und Heilige gegeben, warum sollte gerade Jesus der Göttliche unter ihnen sein? Aber alle jene heiligen Männer und Frauen wurden es erst durch göttliche Gnade, durch eine Erleuchtung, eine Erfahrung, eine innere Umkehr, die sie aus sündigen Menschen zu Übermenschen werden liess, die uns nun beinahe wie unmenschlich berühren. Auch Buddha war ein wollüstiger Prinz mit seinem Harem, ehe ihm die Erleuchtung kam. Es war sittlich gross, erhaben von ihm, aller Weltlust zu entsagen, aber es war nicht göttlich. Bei Jesu dagegen ist von Anfang an völlige Sündenlosigkeit ohne jede Leidenschaftlichkeit, göttlichste Reinheit von Natur, und dabei erscheint es doch nicht — was man denken könnte — wie etwas „Interessantes" oder gar wie etwas Unmenschliches, sondern diese reinste Göttlichkeit ist gänzlich von reinster Menschlichkeit, die uns durch Leiden und Mitleiden allgemein menschlich ergreifen muss, eine unvergleichlich einzige Erscheinung. Alle andern brauchen des Heilands. Er ist der Heiland.

Dieses schöne Wort bestätigt uns nicht nur tiefste Religiosität, wahrstes Christentum in der Seele des Meisters von Bayreuth als vorhanden, es scheint wie mit einem Schlageauch zu widerlegen, was seinerzeit einmal*) an bedeutsamer Stelle zu lesen stand: dass Wagners „Parsifal" im Wesentlichen indische Religion bedeute,

*) Vgl. „Die Religion des Grals" — Christl. Welt 1892, No. 1 u. 2.

Digitized by Google

die in der äusseren Gestalt nur etwas zu christlich geraten sei. Denn ein Mann, der um die Zeit der Entstehung jenes Werkes ungefähr also gesprochen hat, konnte in seinem „Parsifal“ unmöglich die indische Religion gemeint und verherrlicht haben — ganz abgesehen davon, dass sich diesem Ausspruche noch eine ganze Reihe ähnlicher Aussagen aus seinen Prosaschriften an die Seite stellen. Wohl aber klingt in obigem Worte etwas wie Sympathie für katholische Weltanschauung, oder doch zum mindesten eine Berücksichtigung auch der katholischen Auffassung, ein Gerechtwerden beiden Konfessionen gegenüber an, und das soll hier so wenig geleugnet werden, dass wir uns vielmehr mit dieser Frage später noch besonders zu beschäftigen gedenken.

Über Richard Wagners Stellung zur Religion und insbesondere zum Christentume geben uns Auskunft (chronologisch aufgezählt): seine Werke „Rienzi“, „Das Liebesmahl der Apostel“, „Die Sarazenin“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, der dramatische Entwurf „Jesus von Nazareth“, „Eine Faust-Ouverture“, „Der Nibelungenring“ und sein „Parsifal“; von seinen Prosaschriften die Abhandlungen über „Die Wibelungen“, „Kunst und Revolution“, „Das Kunstwerk der Zukunft“, „Kunst und Klima“, „Oper und Drama“, „Eine Mitteilung an meine Freunde“, „Staat und Religion“, „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, „Religion und Kunst“ (mit den Zusätzen), sowie die offenen Schreiben an E. von Weber, H. von Wolzogen und H. von Stein; ferner der Nachlassband „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“, endlich einiges Wenige aus dem „Briefwechsel mit Liszt“ — das hier durchschossen Gedruckte in seinem ganzen Umfange, das Übrige nur mit vereinzelten Betrachtungen daraus. Bezüglich der Dramen meinte zwar H. Ehrlich in einem „Offnen Schreiben an Herrn

Digitized by Google

Hofprediger Dr. theol. Emil Frommel", die „Meistersinger" seien nicht nur das religiöseste, sondern geradezu das christlichste Werk, das Wagner geschrieben; allein das scheint eine von jenen Paradoxien, in denen sich der nunmehr verstorbene Berliner Kritiker hin und wieder zu ergehen liebte, und dürfte im Wesentlichen auf den Kirchenanfang, das Vorkommen des „Jordan"-Flusses, sowie den Anklang des Ganzen an Bach-Händel'sche Musik in jener Oper zurückzuführen sein, ist also für uns wohl ohne jeden weiteren Belang. Ebenso gut hätte man wohl auch den „Lohengrin" als Wagners christlichste Oper bezeichnen können, weil man dort zur Kirche geht, eine kirchliche Trauung vornimmt etc. etc.!

Begreiflicherweise wird es uns nun im gesteckten Rahmen nicht möglich sein, an der Hand obiger Quellen eine erschöpfende Darstellung jenes Verhältnisses des Künstlers zur Religion zu geben, oder seine religiöse Entwicklung bis zur christlichen Weltanschauung des „Parsifal" im vollen Umfange hier zu beschreiben. Dennoch hoffen wir die wesentlichen Hauptzüge hier auch in kleinerem Rahmen zusammenfassen zu können und namentlich mit unserer Schlussbetrachtung über die evangelischen und katholischen Grundelemente im „Parsifal" einen nicht ganz wertlosen Beitrag zur Frage der „Bayreuther Religion des Grals" liefern zu dürfen. Nur so viel ist dabei gewiss und steht mir schon jetzt ganz unwiderleglich fest, dass ein richtiges, sicheres Urteil hierüber nicht gewinnen kann, wer nicht sämtliche obengenannte Werke und Schriften des Meisters ernstlich mit zu Rate gezogen hat.

Es ist zweifellos, dass Richard Wagner in einem gewissen Zeitabschnitt seines Lebens einer durchaus antichristlichen Richtung gefolgt ist, eine geradezu atheistische (im Feuerbach'schen Sinn) Periode an sich

Digitized by Google

erlebt hat.*) Auch mag der Weg vom dramatischen Entwurf aus dem Dresdner Barrikadenjahre: „Jesus von Nazareth“ bis zum Bayreuther „Parsifal“ immerhin weit genug gewesen sein. Aber ebenso wenig zweifelhaft ist es doch auch, dass sich Wagner von jenem Entwurf bis zum „Parsifal“-Drama religiös entwickelt und in dieser Entwicklung mit den Jahren zum edelsten, reinsten und echtesten Christentume des Mitleidens wie des freudigen Wirkens der Heilandswerke sich geläutert hat. Erst in dem Augenblicke freilich konnte diese Wandlung in ihm vorgehen, vermochte er die wahre Religion in ihrer vollen christlichen Tiefe zu erfassen, da er die Schale nicht mehr für den Kern nahm, d. h. da er ebensowohl das Christentum mit der christlichen Kirche nicht mehr einfach verwechselte, als auch in Geschichte und Staat nicht mehr die eigentlichen „Wirklichkeiten“ dieser Welt erkannte; Schopenhauer aber, oder vielmehr das ernste Studium seiner Philosophie, war es, was diesen gewaltigen Umschwung, diese geistige Wendung und innere Umkehr bei ihm herbeiführte.

Absichtlich nenne ich hier Religion und Staat in einem Atem, denn nichts ist charakteristischer gerade für Wagner, als dass er diese beiden Begriffe immer neben einander betrachtet, ja die Religion (tieferem Nachdenken gar nicht einmal so unverständlich) zuletzt als das absolute Gegenbild zum Staate definiert hat. Schon in dem bereits mehrfach genannten dramatischen Entwurf bildet es das kennzeichnende Merkmal, dass Jesus als eine Art Sozialist, als der Träger der Liebe gegenüber dem Gesetze, im striktesten Gegensatze zu den staatlichen Interessen herausgestellt erscheint, auf seine Gottessohnschaft, nicht auf die Davidische Abkunft

*) Vgl. Hugo Dinger, „Richard Wagners geistige Entwicklung“. Erster Band. Leipzig, 1892.

Digitized by Google

der ganze, starke Nachdruck gelegt wird. Das bedeutsame Wort aus „Oper und Drama“: „Wir werden so lange Staaten und Religionen haben, bis wir nur eine Religion und gar keinen Staat mehr haben“ — es bildet gewissermassen den Übergang in dieser Entwicklung; denn schon dämmert etwas wie die Ahnung von einem über den Kirchen stehenden, reinen Christentume darin auf und scheint in den „Religionen“ nur mehr der Begriff „Konfessionen“ mit anzuklingen. Den Höhepunkt bezeichnen die späteren Definitionen (aus „Staat und Religion“):

Religion ist ihrem Wesen nach grundverschieden vom Staate; ihre Grundlage ist das Gefühl der Unseligkeit des menschlichen Daseins, die tiefe Unbefriedigung des rein menschlichen Bedürfnisses durch den Staat, ihr innerster Kern ist Verneinung der Welt, sowie erstrebte Erlösung aus ihr, vorbereitet durch Entsagung, erreicht durch den Glauben.

Später heisst es dann noch:

Die Religion lebt nur da, wo sie ihren ursprünglichen Quell und einzig richtigen Sitz hat, im tiefsten, heiligsten Innern des Individuums, da, wohin nie ein Streit der Rationalisten und Supranaturalisten, noch des Klerus und des Staates gelangte; . . . in der wahren Religion findet eine vollständige Umkehr aller der Bestrebungen statt, die den Staat gründeten und organisierten: was hier nicht zu erreichen war, giebt das menschliche Gemüt auf diesem Wege zu erlangen auf, um auf einem gänzlich entgegengesetzten sich dessen zu versichern.

Und endlich an dritter Stelle („Deutsche Kunst und deutsche Politik“):

Wohl dürfte es schwer, fast unmöglich sein, zu sagen, welches das grössere, über ein Volk verhängte Elend sei, ob das von der Kirche oder vom Staate in Aussicht gestellte!

— wobei denn der Begriff „Religion“ über beiden unangetastet, im Gegenteil als Voraussetzung, stehen bleibt. Doch, wir haben damit schon vorgegriffen und wollen nunmehr erst eine genauere Feststellung der einzelnen Phasen dieser Entwicklung zu geben versuchen.

Digitized by Google

Entgegen der so häufig beliebten Einteilung in drei besondere Perioden zerlegt sich jedes organisch ablaufende geniale Leben ganz von selbst in zwei genauer zu unterscheidende Abschnitte: den ersten, in dem der Künstler das von den Vätern Ererbte erwirbt, um es zu besitzen, d. h. wo er sich noch ganz in Abhängigkeit von der ihn umgebenden geistigen und künstlerischen Welt erweist; den zweiten, wo das Neue, Eigenartige, Besondere, das er der Welt zu verkünden hat, bei ihm zum Durchbruch gelangt und mehr und mehr sich zur Klarheit emporringt, um an die Aussenwelt mitgeteilt zu werden. Brücken und Übergänge vermitteln zumeist beide Epochen, so dass diese sich nicht, ohne dass dem organischen Leben Zwang angethan würde, durch eine scharfe Linie gegen einander abtrennen lassen. Auch in unserem Fall findet diese Betrachtung ihre Anwendung, da nämlich „Rienzi", die „Sarazenin" und das „Liebesmahl der Apostel" zunächst mehr ein Herkömmliches, Konventionelles — das dem Dichter von Hause aus anerzogene Christentum, vertreten, wogegen „Tannhäuser" und „Lohengrin" bereits als die Durchgangspunkte zu einer neuen Auffassung der Dinge gelten dürfen. Dass aber bei einem so eigenartigen Genie wie Wagner auch schon in diesem Gewohnten und Hergebrachten die Eigenarten nicht völlig ausbleiben können, versteht sich ganz von selbst. So ist es im „Rienzi" zum ersten Male, dass der spätere Antagonismus von Staats- und Kircheninteressen als Grundton anschlägt. Der Held fällt unter der politisch-hierarchischen Konstellation, aber er triumphiert doch über sie. Hier, wie in der „Sarazenin" und in der spätern Prosaschrift über die „Wibelungen", ist es die Verquickung von „Staat" und „Religion", die uns konfliktreich vor Augen tritt. Im „Liebesmahl der Apostel" sodann ertönt zum ersten Male der für den späteren (antijudaistisch gesinnten) Wagner so

charakteristische Ruf: „Ist denn Jerusalem die Welt?" Bei aller Abhängigkeit in der technischen Mache von der zeitgenössischen Komposition (weltliche Kantate etc.) weist das Werk ferner in der Form, wie auch seinem Inhalte nach, doch schon sehr entschieden auf den späteren „Parsifal" hin, und über einen besonderen Punkt darin werden wir zudem später noch eingehender zu sprechen haben. Anders nun der „Tannhäuser", der — ein Vorklang der spätern Revolution — bereits als eine erste Auflehnung gegen christliche Anschauune wohl oder übel aufgenommen werden muss. Er bildet eine grosse Anklage, entgegengeschleudert dem herrschenden Kirchensystem — echt protestantisch, weil erhoben von dem wiedererwachten Heiden und geführt im Namen hellenischer Naturfreudigkeit wie einer schönen Sinnlichkeit gegen alle Unnatur und Heuchelei. Daran darf uns auch der katholisierende Schluss des Ganzen nicht wohl irre machen, wo nicht die Kirche, sondern vielmehr die echte „Religion" über die Kirche den Sieg davonträgt: die Liebe, die auch den Sünder, wo er reuig Busse thut, selig werden lässt, und hätten tausend Kirchenhäupter und „Stellvertreter Christi auf Erden" ihr hartes Veto dagegen eingelegt. Andrerseits aber wollen wir gerade an diesem Werk die Thatsache wiederum nicht übersehen, dass der Künstler — weit entfernt, im zweiten Akt des „Parsifal" nur wieder die alten heidnisch-sinnlichen Tannhäuser-Anwandlungen hervorgeholt zu haben — vielmehr umgekehrt in diesem frühen Werke jene tiefreligiöse Richtung schon eingeschlagen, die christliche Anschauung seines „Parsifal" bereits durchaus vorgeschattet hat. Zum Mindesten werden wir ihm gegenüber jenen, dem alternden Goethe so oft gemachten Vorwurf nicht mehr anbringen können, dass etwa das katholisierende Element am Abschluss seiner Lebensperiode nur der Ausfluss eines zunehmenden „Senilismus"

Digitized by Google

bei ihm gewesen sei. Ganz ebenso hat Wagner ja auch in der bereits erwähnten „Wibelungen"-Schrift aus dem Jahre 1848 das Fortschreiten der Menschheit vom Streben nach dem Besitz des „Nibelungenhortes" (als der weltlichen Gesamtherrschaft) zu dem nach Gewinnung des „heiligen Grales" (als des religiösen Geheimnisses eines christlichen höchsten Glaubensschatzes) aus Sage und Geschichte gar tief entwickelt und damit gleichsam seine eigne spätere Entwicklung vom Nibelungenring zum Parsifal bereits vorweggenommen. Der bedeutsame Zug also aus dem Heidnischen zum Christlichen hin erscheint auch hier schon angedeutet. — Wir gehen weiter, zum Lohengrin-Drama. Abermals spricht der entschieden schmerzliche Ausgang nicht eben mehr für unbedingte Anerkennung des traditionellen Christentums mit seinem unvereinbaren Dualismus von Gott und Welt, Geist und Materie. Es ist der herkömmliche Deismus, der „Gott, der über allen unsern Kräften thront" — der hier einer Art von leisem Protest begegnet. Aus reinsten, ätherischen Lichthöhen steigt das Göttliche zu den Menschen hernieder — es ist schon charakteristisch genug, dass es sich nach dem Menschentume sehnt. Aber zwei Grössen, die nicht in einander aufgehen können, stehen sich gegenüber. Mit einem Misston, in einem edlen, darum aber nicht minder schneidenden Zwiespalte schliesst dieses Liebeswerben der Gottheit beim Menschen: unverstanden, seinem besten Wesen nach unerkannt, zieht das Göttliche wieder von dannen in seine frommen, selig-einsamen Reiche, das Menschenbild mit seiner Qual und Selbstanklage allein hier zurücklassend.

„Tannhäuser" und „Lohengrin", sagten wir, bilden den Durchgang zur zweiten Periode; als historisches Ereignis leitet, beide Lebensabschnitte äusserlich scharf von einander scheidend, die Dresdner Revolution

Digitized by Google

zu ihr hinüber. Nun beginnt die neue Auffassung, der „neue Himmel und die neue Erde“ mächtig auf Wagner einzuwirken.

Richard Wagner war als Christ protestantisch erzogen worden. Es war nur eine natürliche Folge dieses protestantischen Menschen in ihm, was ihn, nachdem er die Dresdner Revolution von 1849 an sich erlebt hatte, für eine Zeit lang in's antichristliche Extrem geraten liess. Denn so gewiss alle Revolutionen seit der ersten grossen englischen bis in unsre Zeit herauf auf die Reformation Luthers im letzten Grunde zurückgeführt werden müssen, so gewiss ist es auch, dass die durch den Protestantismus einmal revolutionierte Seele sich kein Halt! mehr gebieten lässt. In ihren Ketzereien wird sie, des Autoritätsbannes einmal ledig, immer weitere Konsequenzen ziehen und zu immer neuen, religiösen wie geistigen Umwälzungen gelangen. Das ist der grosse, unbegreifliche Fehler, den die streng dogmatische, orthodox-lutherische Kirche immer wieder begeht, dies nicht einsehen zu wollen; die Berücksichtigung dieser Thatsache umgekehrt wieder der innere Wahrheitskern von Schriften wie denjenigen Harnacks, von Dreyers „Undogmatischem Christentum“ oder Göhres „Drei Monate Fabrikarbeiter“. Der gemeinsame Zug aber, der sie alle verbindet und wiederum den Unterschied zwischen christlicher Anschauung und antichristlicher oder gar atheistischer Richtung scharf genug begründet — es ist die unbedingte Verehrung und Anerkennung, die tiefe Achtung und Wertschätzung der unvergleichlichen Persönlichkeit Christi, vor der sie Alle ohne jede Ausnahme Halt machen. Ich werde mich bemühen, zu zeigen, dass gerade dieser Zug (wie auch der einer ernsten Würdigung des heiligen Abendmahls) Wagner Zeit seines Lebens, bei allen seinen geistigen Wandlungen, gar niemals verlassen

Digitized by Google

hat, so dass er geradewegs als der rote Faden durch alle Wirrungen und Irrungen hindurch bei ihm angesehen werden darf.

Gleich in der Abhandlung über „Kunst und Revolution“ (aus dem Revolutionsjahre selbst) finden wir einen sehr entschiedenen Angriff auf das Ghristentum. Es ist vor Allem die Kunstfeindlichkeit, die Antisinnlichkeit des Christentums, gegen die sich Wagner — durch seine Betrachtungen über Kunst und Kunstwesen darauf hingeführt — ziemlich heftig wendet; wobei wir freilich nie übersehen werden, dass es im Grunde nur das Christentum nach seiner geschichtlichen Erscheinung und in seiner überkommenen äusseren Form ist, wogegen sich der Künstler in ihm auflehnt. (Ges. Schr. Bd. III, S. 19—22; dazu „Fragmente u. s. w.“, S. 27, 39, 40 f.)

„So viel erkennt der redliche Künstler auf den ersten Blick, dass das Christentum weder Kunst war, noch irgendwie aus sich die wirkliche lebendige Kunst hervorbringen konnte.“ Der freie Grieche, der sich an die Spitze der Natur stellte, konnte aus der Freude des Menschen an sich selbst die Kunst erschaffen; der Christ, der die Natur und sich gleichmässig verwarf, konnte nur seinem Gotte auf dem Altar der Entsagung opfern — nicht seine Thaten, sein Wirken und Schaffen durfte er ihm als Gabe darbringen. Wo der Grieche zu seiner Erbauung sich auf wenige, des tiefsten Gehaltes volle Stunden im Amphitheater versammelte, schloss sich der Christ auf Lebenszeit in ein Kloster ein. Die Kunst aber ist die höchste Thätigkeit des im Einklang mit sich und der Natur sinnlich schön entwickelten Menschen; der Mensch muss an der sinnlichen Welt die höchste Freude haben, wenn er aus ihr das künstlerische Werkzeug bilden soll. Wie daher die Menschheit aus ihrem inneren unversiegbaren Quell

Digitized by Google

trotz des Christentums der Lösung ihrer wirklichen Aufgabe zureifte, so konnte sich auch der künstlerische Ausdruck dieser neuen Welt immer nur im Gegensatze und Widerspruch gegen den Geist dieses Christentums geltend machen —: als der Ausdruck einer vollkommen harmonisch gestimmten Einheit der Welt, wie es die griechische Kunst war, vermochte sich die Kunst der christlich-europäischen Zivilisation niemals kundzugeben. Erst dann, als das Glaubensfeuer der Kirche bereits ausgebrannt war, als diese sich ganz offenkundig in ihrem weltlich despotischen Herrscherabsolutismus enthüllte, sollte die Wiedergeburt der Kirche vor sich gehen, und dies wiederum war nicht anders möglich, als dadurch, dass man die Augen wieder aufmachte und so den Sinnen wieder ihr Recht widerfahren liess. Dass man hierbei die Gegenstände des Glaubens sich in sinnlicher Schönheit und mit künstlerischer Freude an dieser ihrer Erscheinung vor Augen stellte, das war die vollkommene Verneinung des Christentums, wie die Anleitung zu solcher Kunstübung aus der alten heidnischen Griechenkunst seine schmachvollste Demütigung. Nichtsdestoweniger eignete sich die Kirche diesen neu erwachten Kunsttrieb zu, verschmähte es also nicht, sich mit den fremden Federn des Heidentums zu schmücken und sich so als offenkundige Lügnerin und Heuchlerin zu erweisen.

Indessen, nicht nur unkünstlerisch ist das Christentum seinem innersten Wesen nach, auch sozial hat es sich bis heute kaum gestaltend und normgebend bewährt. (III, 32, 41 f., 44, 86 f., 96.) „Kennt die Geschichte ein wirkliches Utopien, ein in Wahrheit unerreichbares Ideal, so war es das Christentum; denn sie hat klar und deutlich gezeigt, und zeigt es noch jeden Tag, dass seine Prinzipien sich nicht verwirklichen liessen.“ Wie konnten auch seine Prinzipien

wirklich lebendig werden, da sie gegen dieses Leben selbst gerichtet waren? Das Christentum, von rein geistigem, übergeistigem Gehalte, predigt Demut, Entsagung, Verachtung alles Irdischen, und in dieser Verachtung — Bruderliebe; die Erfüllung in der modernen Welt andererseits, die sich doch eine christliche nennt, stellt sich heraus als Hochmut der Heuchelei, Wucher, Raub an den Gütern der Natur und egoistische Verachtung der leidenden Nebenmenschen aus dem Geiste des Luxus und der Industrie, und zwar eben darum, weil die Idee, im Keime schon krank, der damaligen momentanen Erschlaffung und Schwächung der menschlichen Natur entsprungen war, dabei gegen die wahre, gesunde Natur sich versündigte. Sein soziales Glaubensbekenntnis wird hingegen der moderne Mensch der Gemeinschaft in einer positiven Befolgung der Lehre Jesu finden, die da empfiehlt: „Sorget nicht, was werden wir essen, was werden wir trinken, noch auch, womit werden wir uns kleiden; denn dieses hat euch euer himmlischer Vater alles von selbst gegeben!“ Dieser „himmlische Vater“ wird dann kein Anderer sein, als die soziale Vernunft der Menschheit, die sich die Natur und ihre Fülle zum Wohle und freudigen Genusse Aller zu eigen macht. Zwei Symbole sind es daher, die dem Verfasser am Ende seiner Schrift den Ausweg in's bessere Land weisen: Jesus, der uns gezeigt hat, dass wir Menschen alle gleich und Brüder sind, und Apollon, der diesem grossen Bruderbunde schon zuvor das Siegel der Stärke und Schönheit aufgedrückt hat.

So lasst uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudevollen Würde erhob!

Digitized by Google

Der griechische Apollon war nur der Gott der schönen Menschen, Jesus der Gott aller Menschen; machen wir nun alle Menschen schön durch die Freiheit! (III, 50; Fragm. 61.)

Wir sehen also, ganz diesseitig bleibt dieses Zukunftsreich, so recht sozialistisch: „Der Himmel auf Erden"! In durchaus ähnlicher, womöglich noch unzweideutigerer Weise spricht sich auch im nächsten Jahre noch (1850) die kleine Schrift „Kunst und Klima" aus. (III, 258 f.; 261, 262 f.; 265, 267, 268.) Hier heisst es gegen den Schluss ausdrücklich, dass der unwillkürliche Drang der geschichtlichen Menschen seine Erlösung „nur durch die Verwirklichung Gottes in der sinnlichen Wahrheit der menschlichen Gattung" finden könne: „Nicht Engel, sondern eben Menschen!" — auf der Menschwerdung Gottes also liegt der volle Nachdruck; und selbst der dramatische Entwurf „Jesus von Nazareth" scheint ja — ungeachtet so mancher ausweichenden Antworten Jesu auf bezügliche Fragen seiner Jünger (vgl. S. 12, 35, 42, 48 f., 50, 90) — keine andere Tendenz zu verfolgen. Wagner selbst spricht sich über diesen Entwurf (1851) in der „Mitteilung an meine Freunde" (IV, 402 ff.) folgendermassen aus:

Zu einer namentlich für den Künstler ergiebigen Beurteilung der wundervollen Erscheinung Jesu von Nazareth war ich dadurch gelangt, dass ich den symbolischen Christus von ihm unterschied, der, in einer gewissen Zeit und unter bestimmten Umständen gedacht, sich unserem Herzen und Verstande als so leicht begreiflich darstellt. Betrachtete ich die Zeit und die allgemeinen Lebenszustände, in denen ein so liebendes und liebebedürftiges Gemüt, wie das Jesus, sich entfaltete, so war mir nichts natürlicher, als dass der Einzelne, der eine so ehrlose, hohle und erbärmliche Sinnlichkeit, wie die der römischen Welt und mehr noch der den Römern unterworfenen Welt, nicht vernichten und zu einer neuen, der Gemütssehnsucht entsprechenden Sinnlichkeit gestalten konnte, nur aus dieser Welt, somit aus der Welt überhaupt hinaus, nach einem besseren Jenseits — nach dem Tode verlangen musste. Sah ich nun die heutige

moderne Welt von einer ähnlichen Nichtswürdigkeit als die damals Jesus umgebende erfüllt, so erkannte ich jetzt nur, der charakteristischen Eigenschaft der gegenwärtigen Zustände gemäss, jenes Verlangen in Wahrheit als in der sinnlichen Natur des Menschen begründet, der aus einer schlechten, ehrlosen Sinnlichkeit sich eben nach einer edleren, seiner geläuterten Natur entsprechenden Wahrnehmbarkeit sehnt. Der Tod ist hier nur der Moment der Verzweiflung; er ist der Zerstörungsakt, den wir an uns ausüben, weil wir ihn — als Einzelne — nicht an den schlechten Zuständen der uns zwingenden Welt ausüben können. Der Akt der wirklichen Vernichtung der äusseren, wahrnehmbaren Bande jener ehrlosen Sinnlichkeit ist aber die uns obliegende gesunde Kundgebung dieses, bisher auf die Selbstvernichtung gerichteten Dranges. — Es reizte mich nun, die Natur Jesus, wie sie unserem, der Bewegung des Lebens zugewandten Bewusstsein deutlich geworden ist, in der Weise darzuthun, dass das Selbstopfer Jesus nur die unvollkommene Äusserung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschliessen kann, die gerade aus dieser Selbstvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgiebt, dass sie wirklich nicht auf den eignen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging.

Wagner, der — wie er selbst sagt — in diesem Sinne „seiner empörten Stimmung“ mit dem Entwurfe „Luft zu machen“ suchte, fügt bezeichnender Weise gelegentlich der späteren Gesamtausgabe seiner Schriften in Anmerkung zu dieser Stelle noch die Bemerkung hinzu: „Wie sehr in dieser Auffassung nur (wieder) der Künstler thätig war, entgeht wohl unschwer“. In der That haben ihn ja auch schliesslich „überwältigende Bedenken“ abgehalten, den Entwurf auszuführen. Er selbst gesteht ein, dass dem Stoff, wie er nun einmal durch das religiöse Dogma und die populäre Vorstellung von ihm sich dem Volke eingeprägt habe, „ein zu

Digitized by Google

empfindlicher Zwang“ angethan werden musste, wenn er sein modernes Bewusstsein von dessen Natur in ihm kundgeben wollte:

An seinen populären Momenten musste gedeutet und mit mehr philosophischer als künstlerischer Absichtlichkeit geändert werden, um sie der gewohnten Anschauungsweise unmerklich zu entziehen und in dem von mir erkannten Lichte zu zeigen.

Da liess er's denn so sein. Dennoch bleibt für uns jener Entwurf — zudem neuerdings von den Erben des Meisters veröffentlicht — ein besonders wertvolles, interessantes und überaus bedeutsames Dokument. Es ist vielleicht das merkwürdigste Stück in des Künstlers religiöser Entwicklung, das wir besitzen, und verlangte allein schon ein Buch für sich, wollten wir den tieferen Bezügen und inneren Zusammenhängen im Einzelnen nachgehen, die gerade dieses Werk mit seiner späteren, der Nach-Schopenhauer'schen Periode — trotz aller Revolutions- und Sinnlichkeitstendenz darin — geistig verknüpfen. Feuerbach und die damaligen Junghegelianer steckten ihm, wie auch bei seinen andern Schriften aus dieser selben Zeit bis in die fünfziger Jahre, natürlich im Blute. Und doch — bei seinen Ausführungen über den Tod (S. 50 ff.), über Recht und Unrecht (38), über das Übernationale (56, 65 f.), Staat und Religion, über Gott Vater, Sohn und heiligen Geist (47), über Heldentum (17): was ist es doch, das schon hier wie ein Vorklang des späteren Wagner uns berührt? Namentlich bei der Stelle (52) über das Aufgeben des Egoismus und das endliche Aufgehen in die Allgemeinheit sehen wir greifbar schon die Brücke vor uns, die es nur noch zu schlagen gilt, um von diesem mehr kommunistischen Gedanken auf den echt christlichen Heilsgedanken hinüber zu gelangen. Eine Korrektur nur, freilich sozusagen eine Radikalkur, eine Wendung, statt nach aussen entsprechend nach innen — und wir werden

Digitized by Google

bei Schopenhauer und später selbst beim „Parsifal" anlangen! Noch weit mehr muss uns der Fortschritt in der Christus-Idee hier auffallen. Erinnern wir uns z. B. nur gleich, wie er in der Schrift „Die Wibelungen" (II, 186, 188) Christus (im Sinne der das Christentum annehmenden Franken) mit Siegfried, dem alten Stammgotte, identifiziert, wie er dann Jesu (zuerst gleichberechtigt) an die Seite einen Apollo als Vorbild für die Zukunftsmenschheit gestellt hatte. Es war schon eine Verbesserung im Geiste tieferer Erfassung des Christusideals, was ihn (in den „Fragmenten" etc.) Jesum, als den Gott aller Menschen, Apollo gegenüber, als dem Gotte nur der schönen Menschen, mit umfassenderer Wirksamkeit auf die Zukunft ausstatten liess, und mit dem absichtsvollen Zitat nach 1. Kor. 3, 21—23 („Es sei Paulus oder Apollo . . . alles ist euer. Ihr aber seid Christi, Christus aber ist Gottes") in unserem Entwurfe (S. 85) scheint sogar ein Vorrang Christi über Apollo, die Überordnung endlich entschieden.*) Vollends nun aber durch die so ausserordentlich starke Betonung des Wesens der Liebe, ferner durch die ganz neue Hervorhebung des Todes als Selbstopfers und die daran sich anschliessenden Deutungen des Abendmahlsgedankens haben wir uns den neuern Anschauungen Wagners ganz erheblich schon genähert. Wir werden ihn noch bis zu einem gläubig unentwegten „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt!" im tiefsten christlichen Sinne begleiten dürfen, wollen aber für jetzt den chronologischen Faden unsrer Betrachtung wieder aufnehmen und weiterspinnen.

*) Es ist mir natürlich nicht unbekannt, dass Paulus an bewusster Stelle gar nicht den genannten griechischen Gott gemeint hat. Wagner aber hat sich — absichtlich oder unabsichtlich — die bezügliche Stelle als ein seine Anschauungen bekräftigendes Schriftzitat augenscheinlich in diesem Sinne aufgezeichnet, und ich folge hier nur seiner Auffassung.

Digitized by Google

In „Kunstwerk der Zukunft“ (1850) und „Oper und Drama“ (1851), den beiden unmittelbar darauf folgenden Schriften, wird — in ersterer — jene „neue gesellschaftliche Religion der Zukunft“, nach ihrem Wesen und ihrer Entstehung nicht durch den Einzelnen, sondern durch das Volk der Zukunft (III, 65, 76 f.; IV, 91) näher umschrieben; in letzterer vor Allem der Begriff Staat und der Widerstreit zwischen Religion und Staat noch mehr vertieft und weiter entwickelt (IV, 45 f.; 54 ff.; 70—80; 82—86; 90 f.; 92—98). In beiden Schriften, und zwar in der erstgenannten noch heftiger, hören wir den Donner der Revolutionszeit gegen das Christentum deutlich vernehmbar noch nachgrollen. (III, 58 f. — dazu Fragm. 24 f.; 75, 86, 96, 127, 145, 195, 382; IV, 45 ff.; 50 ff.; 86, 102.) Dennoch ist in zwei Punkten eine nicht unwesentliche Correktur auch hier wieder zu verzeichnen. Einmal: der Opfertod Christi findet womöglich noch verständnisvollere Würdigung als vordem; und dann: Religion wird als etwas über Staat sowohl als auch Kirche gleicher Weise Erhabenes mit immer grösserer Klarheit herausgestellt. Hier ist es auch (IV, 91), wo die von uns früher bereits berührte Definition von Religion, als dem absoluten Gegenbild vom Staate, uns zum ersten Mal entgegentritt. Hören wir darüber einige grundlegende Bestimmungen:

Im christlichen Mythos „schritt der der Aussöhnung mit sich bedürftige individuelle Mensch bis zur ersehnten, im Glauben aber verwirklicht gedachten Erlösung in einem ausserweltlichen Wesen vor, in welchem Gesetz und Staat insoweit vernichtet waren, als sie in seinem unerforschlichen Willen mit inbegriffen gedacht wurden“. Körperliche Gestalt nun gewann der christliche Mythos an einem persönlichen Menschen, der — indem er um des Verbrechens an Gesetz und Staat willen den Martertod erlitt — in der

Unterwerfung unter die Strafe diese beiden als äusserliche Notwendigkeiten ebensowohl rechtfertigte, als doch auch wieder zu Gunsten einer inneren Notwendigkeit, der Befreiung des Individuums durch Erlösung in Gott, aufhob. Daher denn auch die hinreissende Gewalt dieses Mythos auf das Gemüt, die in der von ihm dargestellten Verklärung durch den Tod ihre Erklärung findet. (IV, 46.) — Ich weiss nicht, ob mir meine Leser das nachempfinden, aber es will mir vorkommen, als ob in dieser Ausführung (bei ganz ähnlichem Gedankengang, zu dem früheren gehalten) doch schon ein anderer Ton vom Verfasser angeschlagen worden sei, so etwas wie zunehmender Respekt vor dem „christlichen Mythos" darin leise anklinge. Etwas schärfer lautet freilich wieder die Tonart einige zehn Seiten weiter (IV, 54 f.), wenn auch nicht ohne Bezugnahme auf das zuvor Behandelte. Hier heisst es deutlich, dass „die christliche Anschauung in ihrem innersten Bewusstsein eigentlich den Staat aufhob". Das ist nun freilich nichts Geringeres als eine Erkenntnis, die nur grundsätzlich weiter ausgebaut und fortgebildet zu werden brauchte, und in der That denn auch später in dieser entwickelteren Form wiederkehrt; aber mit welchen Nebenbestimmungen und Ausschmückungen ist sie zur Zeit bei Wagner noch verbrämt! War der individuelle Mensch vollkommen mit der Gesellschaft versöhnt — so sagt er —, ja nahm er aus ihr die vollste Befriedigung seines Glückseligkeitstriebes, so war auch jede Notwendigkeit der christlichen Anschauung aufgehoben, das Christentum selbst praktisch vernichtet. Jenen Zwiespalt, wovon es ursprünglich ausgegangen war, absichtlich zu unterhalten, habe somit Lebensaufgabe der Kirche werden müssen. Der Staat war ihr eigentlicher Lebensquell; die christliche Kirche wütete gegen sich selbst, als sie gegen den Staat kämpfte. Die christliche Anschauung aber ist, zur Kirche

Digitized by Google

verdichtet, nicht nur zur Rechtfertigung des Staates geworden, sondern sie hat sein, die freie Individualität zwingendes Wesen erst zu einer solch drückenden Fühlbarkeit gesteigert, dass von nun an der nach aussen geleitete Drang der Menschheit sich auf die Befreiung von Kirche und Staat zugleich gerichtet hat. Der „Untergang des Staates“ aber kann in diesem Zusammenhange „vernünftiger Weise nichts Andres heissen, als das sich verwirklichende religiöse Bewusstsein der Gesellschaft von ihrem rein menschlichen Wesen.“ (IV, 90.) Wie tief diese Anschauungen gerade: über den Antagonismus von Staat und Religion, zwischen Gesetz und Liebe, in unserem Künstler wurzeln, zeigt überdies die dazwischen liegende (IV, 70—80) geradezu glänzende Darstellung des Antigone-Konfliktes in diesem Geiste, die besonders nachgelesen zu werden verdient, da sie gleichsam das antike, hellenische Gegenstück zum „Jesus von Nazareth“ abzugeben vermag.

Man erhält bei allen diesen Erörterungen den Eindruck: der Künstler ist auf dem richtigen Wege, allein er steckt in Wald und Gestrüpp und verkennt darüber sein eigentliches Ziel. Es ist ihm noch nicht aufgegangen, dass der Fehler tiefer, im Kern der Welt schon steckt, daher auch diese Welt das gemeinte Ideal überhaupt gar nicht verwirklichen kann. Das Ideal ist vielleicht richtig und gut, auch die Formen sind gefunden, das Gefäss dazu bereit, um es aufzunehmen — nur die Örtlichkeit, wo, und die Art, wie dies geschehen muss, wird eine ganz andere, als die gedachte sein müssen. So ist es die Idee des „Reinmenschlichen“, die jetzt (vergl. oben den letzten Satz) — wie ebenso auch am Ausgange seines Lebens — im Mittelpunkte seiner Betrachtungen steht; aber auf welch' ganz andern Punkt hin gerichtet werden wir ihr später wieder begegnen! Unter dem Gesichtswinkel seiner augenblicklichen An-

Digitized by Google

schauungen über das Christentum erscheint ihm der Begriff des Volkes durch die christliche Anschauung in's Kosmopolitische „verflüchtigt" — er will dagegen das Nationale an- und ausbauen; später bildet er selbst doch diese nationale Wurzel echt christlich zur Aufnahme gerade des Übernationalen, allgemein Menschlichen konsequenter Weise fort. Das „Volk" bleibt das gleiche. Jetzt nennt er es „Gemeinde" und denkt dabei an „Kommunismus", später sagt er „Mitleid" — beide finden ihr Tertium comparationis in dem Fluch über die „Lieblosigkeit" unserer Zivilisation (vergl. IV, 94 und X, 332) und in seinem Begriff des „Liebebedürfnisses", wie überhaupt der „Liebe". Der Unterschied liegt nur eben darin: zur Zeit der Revolution sieht und meint er nur die rein irdische, allgemeine Menschenliebe; zur Zeit des Parsifal hat sich ihm die himmlische Liebe „von oben" geoffenbart. —

Es bildet unzweifelhaft eine Gefahr des Protestantismus: bei seiner löblichen Absicht, den Teig der Welt mit dem Sauerstoff des Himmelreichs zu durchdringen, an diese Welt sich dann nicht zu verlieren und in Weltfreudigkeit und Weltherrlichkeit nicht schliesslich stecken zu bleiben. Man darf Zweck und Mittel nicht mit einander verwechseln; „Weltdurchdringung" und Weltbejahung sollen nicht das Endresultat unserer religiösen Bestrebungen sein! Richard Wagner, bis hierher betrachtet und aufmerksam verfolgt, ist, in diesem Geiste verstanden, nichts weiter als extremer Protestant, wenn immer auch mit sehr atheistischen, modern-sozialen Allüren — ein esoterisch-religiöser Fanatiker, der in seinem Eifer thatsächlich einen Augenblick wähnen kann, dass sich das Reich Gottes auf Erden gründen lasse. Je religiöser seine Natur von Hause aus war, je tiefer und inniger er das Problem schon jetzt erfasste, desto eher musste er den Rechenfehler in seinem

Digitized by Google

Exempel entdecken — das will sagen: desto näher stand er der höheren Erkenntnis und der inneren Erleuchtung durch die göttliche Gnade. Zunächst allerdings konnte bei einer so grundwahren Natur wie der seinigen der moralische Katzenjammer nicht ausbleiben.* Ganz klar geht das hervor aus seinen Briefen an Franz Liszt (vgl. namentlich Briefwechsel I, S. 232 f.; 235 ff.; II, bis S. 45). Den Refrain der Liszt'schen Antworten auf Wagners „traurige Briefe" bilden da gleichsam immer die Gretchenverse:

„Ungefähr sagt das der Pfarrer auch . . .
Steht aber doch immer schief darum,
Denn du hast kein Christentum!"

So namentlich in dem ganz einzigen, rührend herzlichen Schreiben vom 8. April 1853 mit dem schönen Schlusse:

Ich kann dir es nicht predigen, nicht explizieren; zu Gott will ich aber beten, dass er mächtig dein Herz erleuchte, durch seinen Glauben und seine Liebe! —

Ich stehe hier und kann nicht anders: es ist ein schöner, ist mein überzeugter Glaube, dass dies geholfen und Gott das Gebet seines grossen Freundes gnädig erhört hat. In Gestalt der Schopenhauer'schen Philosophie, wenn auch erst ein volles Jahr später, sandte er ihm die grosse, innere Umkehr, um ihn schliesslich zu einer Leuchte seines Geistes und seines heiligen Wortes in unserer an Verwirrungen so reichen Zeit sich zu bestellen.

Herangereift zu dieser geistig-seelischen Wandlung war Wagner bereits, vorbereitet hatte er sich selbst schon durch sein unmittelbar vorher vollendetes Nibelungenwerk, bei dessen Konzeption er — wie er selbst später (1864; VIII, 11) freimütig bekennt — „sich unbewusst in Betreff der menschlichen Dinge die Wahr-

Digitized by Google

heit eingestanden hatte". „Hier ist alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen" — so charakterisiert er dort mit wenig Worten, aber denkwürdig genug, Inhalt und Tendenz dieser grandiosen Schöpfung. Hugo Dinger (in dem bereits zitierten Buche) hat sich mit viel Scharfsinn bemüht, Zusammenhang und innere Verwandtschaft dieses Werkes mit der Revolutionsperiode des Künstlers nachzuweisen, so zwar, dass es uns weit mehr als dem Geist und den Anschauungen seiner Revolutionsschriften entsprossen zu erscheinen hätte. Der Nachweis scheint mir nur zum Teil geglückt, mag er auch das Verdienst haben, gegenüber der von mancher Seite beliebten, allzu einseitig christlichen Deutung des Gehaltes die revolutionäre und heidnisch-weltliche Seite wieder mehr hervorgekehrt zu haben. Die Wahrheit liegt hier wirklich einmal in der Mitte. Ich gebe gern zu: die Auflehnung des Wälsungen-Zwillingspaares in der „Walküre" gegen Sitte und Gesetz — aus Liebe, die Spaltung des Wotanspeeres, mit den Vertragsrunen im Schafte, durch den furchtlos-freien Helden, der sich sein Schwert selbst geschmiedet hat (Staat und Volk), die Erlegung des „liegend besitzenden" Weltungetiers (Kapitalismus) durch eben diesen kraftvoll-schönen Individualmenschen — das sind wohl alles spezifische Züge des Revolutionärs Wagner; auch der Umstand, dass der Held, trotzdem er all dies vermochte, wieder fallen, an der lieblosen Allgemeinheit den später tief beklagten Tod finden muss, erinnert um so lebhafter noch an das Selbstopfer seines „Jesus von Nazareth", als Wagner ja schon früher einmal (wie bereits berührt, in der Wibelungenschrift) Siegfried mit Christus sagengeschichtlich in Analogie gestellt hatte.

Digitized by Google

Bis hierher ausgedehnt mag die Dinger'sche Auffassung also immerhin zu Recht bestehen. Schwieriger schon dünkt mich eine Entscheidung über die Frage, ob Brünnhildens Schwanengesang im Sinne der verzichtend-christlichen oder der bejahend-weltlichen (wenn selbst auch allgemeinen Menschen-) Liebe zu verstehen sei. Die Briefstelle aus dem Fragmentschreiben an Liszt vom 13. April 1853 über das „Jenseits"*) scheint eher für letztere Auffassung zu sprechen. Dennoch mag die Deutung eine zweifelhafte bleiben, wenn wir dann wieder auf die Verse: „Trauernder Liebe tiefstes

*) „Der Zustand der Lieblosigkeit ist der Zustand des Leidens für das menschliche Geschlecht: die Fülle dieses Leidens umgiebt uns jetzt und martert auch deinen Freund mit tausend brennenden Wunden; aber sieh, gerade in ihm erkennen wir die herrliche Notwendigkeit der Liebe, wir rufen sie uns zu und begrüssen uns mit einer Kraft der Liebe, wie sie ohne diese schmerzliche Erkenntnis gar nicht möglich wäre; sieh, so haben wir eine Kraft gewonnen, von der der natürliche Mensch noch nichts ahnte, und diese Kraft — erweitert zur allmenschlichen Kraft — wird dereinst auf dieser Erde den Zustand gründen, aus dem Keiner nach einem (ganz unnötig gewordenen) Jenseits sich hinwegsehnt, denn er wird glücklich sein — leben und lieben! Wer aber sehnt sich aus dem Leben fort, wenn er liebt?"

„— Wohl! Wohl! Jetzt leiden wir, jetzt müssen wir verzagen und wahnsinnig werden, ohne einen Glauben an ein Jenseits: auch ich glaube an ein Jenseits: — ich habe dieses Jenseits dir soeben gezeigt: liegt es auch über mein Leben hinaus, so liegt es doch nicht über das hinaus, was ich empfinden, denken, fassen und begreifen kann, denn ich glaube an die Menschen und — bedarf nichts weiter!

Tiefstes Leiden als Erkenntnis (vgl. oben), zugleich als Quelle der Liebe, des Glückes und der Freude: das ist eigentlich neu und von Wagner noch nirgends mit solcher Entschiedenheit hervorgehoben worden; es klingt schon beinahe christlich, zum Mindesten haben wir einen bedeutsamen Vorboten auf Schopenhauer darin zu erkennen!

Digitized by Google

Leiden schloss die Augen mir auf: enden sah ich die Welt —" unser Augenmerk lenken. Ganz zweifellos aber weisen die selbstgewollte Vernichtung Wotans (des Hauptthelden der Nibelungentragödie), sowie der notwendige Untergang der bisherigen Weltordnung in der gesamten Götterwelt nicht mehr rein nur auf das Diesseits, sondern auf eine neue jenseitige Weltanschauung des Künstlers hin, sagen uns klar und deutlich, dass die Notwendigkeit, vom Nibelungenhort zum Gral fortzuschreiten, auch in unserem Künstler als Überzeugung mehr und mehr nun aufzudämmern beginnt. In allen ihren Fugen erbebt krachend die alte Welt, unter ihren Trümmern begräbt der Künstler seine bisherigen Ideale; aber eins rettet er sich hinüber in die neue Weltordnung: das ist die Liebe — man mag diesen Begriff interpretieren, wie man will —, die Brünnhilde in ihren hehren Schlussworten prophetisch verkündet. Und neues Leben blüht aus diesen Ruinen! Zudem war ihm besonders in der Person des Wotan das Grundproblem Schopenhauers ganz von selbst so tief bereits aufgegangen, hatte er sich pessimistischer Auffassungsweise hierin unwillkürlich schon so stark genähert, dass spätere Kommentatoren des Drama's wiederholt das Schopenhauer'sche Philosophem darin verkörpert sehen konnten. So kommen wir denn endlich zu dem Schluss, dass sich im Nibelungenringe die Elemente beider Grund- und Weltanschauungen, der optimistischen und pessimistischen, bereits vermischen. Das Nordlicht der heidnischen „Götterdämmerung" scheint die Morgenröte eines neuen Christentags verheissen zu wollen; der Nibelungenschatz wird dem Rheine zurückgegeben — die Suche nach dem heiligen Gral kann nun beginnen. So war er bereitet, das Reich Gottes, das nicht ist von dieser Welt, würdig zu empfangen.

Es ist eines der merkwürdigsten Phänomene und

Digitized by Google

wird wohl noch viele Forscher beschäftigen: Wagner schuf die Dichtung des Nibelungenwerkes, ohne Schopenhauer auch nur zu kennen! Anfangs 1853 versendet er an seine Freunde das Exemplar der vollendeten vier Nibelungendramen; gegen Ende 1854 erst (jedenfalls nicht vor September dieses Jahres) scheint er Schopenhauers Hauptwerk in die Hand bekommen und studiert zu haben. Wohl konnte er da von sich sagen, dass er mit dem Grundgedanken schon vertraut gewesen sei. In einem undatierten Briefe an Liszt (Briefwechsel II, S. 45, No. 168) schreibt er:

Ich komme immer mehr dahinter, dass du eigentlich ein grosser Philosoph bist! — wie ein rechter Fahrhans komme ich mir dagegen oft vor. Neben dem — langsamen — Vorrücken meiner Musik*) habe ich mich jetzt ausschliesslich mit einem Menschen beschäftigt, der mir — wenn auch nur litterarisch — wie ein Himmelsgeschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist Arthur Schopenhauer, der grösste Philosoph seit Kant, dessen Gedanken er — wie er sich ausgedrückt — vollständig erst zu Ende gedacht hat ... Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph ... Wunderbar habe ich nun oft deine Gedanken wieder gefunden: drückst du sie auch anders aus, weil du religiös bist, so weiss ich doch, dass du ganz dasselbe meinst. Wie tief bist du! ... Als ich Schopenhauer las, war ich meistens bei dir: du hast's nur nicht gemerkt. — So werde ich immer reifer ...

Das also war die grosse Wandlung, die ihn erwartete, jene geistige Umkehr, die er noch für seinen inneren, religiösen Menschen so nötig hatte! Und in der That, wenn einer an sich und seinem Leben das Problem des Christentums, die grosse „Wieder-

*) zur Walküre!

geburt" des ganzen inneren Menschen (nach Joh. 3) — ἄνωθεν, erfahren hat, aus dem „alten Adam" dadurch zum Christenmenschen geworden ist, so ist es Richard Wagner gewesen. Der „natürliche Mensch" in ihm durfte zwar stets von sich sagen: „Ich jage ihm nach, es zu ergreifen", allein er vernahm doch nichts vom Geiste Gottes, und es war ihm noch eine Thorheit. Von jetzt ab hingegen war er „geistlich gerichtet". Wagner sagt später (X, 329) selbst einmal, „dass mit dem vollkommenen Verständnisse der Schopenhauerschen Philosophie eine so gründliche Umkehr unseres bisher gepflegten Urteils eintrete, wie sie ähnlich nur dem Heiden durch Annahme des Christentums zugemutet gewesen sei." Drei grosse Dinge konnte er hier vor Allem lernen: 1. Jenseitigkeit als Zustand — das Reich Gottes ist inwendig in uns; 2. Aufgeben des Egoismus — nicht mehr im Sinne eines Aufgehens in das Allgemeine der Diesseitigkeit, sondern als Verneinung des Willens zum Leben, also als Negation der (NB. jetzt für grundschlecht erkannten) Raum- und Zeit-Erscheinung; ganz besonders aber 3. (als Folgerung aus diesen beiden Prämissen) Weltverneinung ohne persönlichen Untergang. Die erkenntnistheoretische Voraussetzung, jene feinere philosophische Unterscheidung zwischen einem Erkennen, das von aussen in's Innere der Dinge dringen will, und einem solchen, das von innen nach aussen geht, was auch mit einem Schlage das Weltbild ihm verändern musste, hatte ihm bisher noch gefehlt (vgl. Fragm. S. 113, 114, 116). Dazu kam noch ein anderer Punkt, der ihn hellsichtig machte, indem er ihn das historische Christentum nun richtiger erfassen liess. Schon 1852 hatte er (in der Schrift „Das Judentum in der Musik") rein geschichtlich die Thatsacche festgestellt, dass die Juden zwar wohl ansehnliches Talent in den Künsten

Digitized by Google

aufweisen, nie aber ein wahrhaft produktives Genie von Alters her hervorgebracht haben. Jetzt sagte ihm der Frankfurter Philosoph, dass viele Widersprüche, dass die innere Krankheit des modernen kirchlichen Christentums überhaupt von der Aufpfropfung des Evangeliums auf das dürre Reis des Alten Testaments herrühren, auf die Unvereinbarkeit und Verquickung beider geistigen Welten mit einander im Wesentlichen zurückzuführen sind. Was ihm bislang nur eine Kunst- oder doch Rassenangelegenheit schien, lernte er nunmehr als Kulturfrage, als ethisch-religiöses Problem par excellence erkennen.

Zu allem Anfang freilich scheint ihn das starke Licht der Schopenhauer'schen Philosophie einigermassen geblendet zu haben. Insonderheit verwechselt er zuerst augenscheinlich noch die „Verneinung des Willens zum Leben“ mit „Verneinung des Lebens“ schlechthin. Es mag auch wohl seiner damaligen individuellen Lage mehr entsprochen haben, wenn er in demselben Briefe an Liszt, den wir oben anzogen, von der „herzlichen und innigen Sehnsucht nach dem Tode“ spricht: „Volle Bewusstlosigkeit, gänzliches Nichtsein, Verschwinden aller Träume — einzigste, endliche Erlösung“ wünscht er sich. Erst viel später finden wir bei ihm dann das treffende Wort: in den Augen der „Eisenbahnreisenden“ bedeute Schopenhauers Lehre einfach, man solle sich totschiessen! Auf der anderen Seite wieder gerät er zunächst tief in den indischen Quietismus; spezifisch katholische Grundstimmungen nehmen bei ihm jetzt überhand. Hatte früher Shakespeare, der Dichter des Individualismus, gegenüber dem christlichen Mythos, im Mittelpunkt seines Interesses gestanden, so versenkt er sich von da ab mit einer gewissen Vorliebe in Dichter, die die katholische Weltanschauung vertreten. Unter'm 7. Juni 1855 finden wir einen langen,

Digitized by Google

tiefen Brief an Liszt mit allerlei philosophischen Abschweifungen, speziell über den Dichter der Divina commedia; der Brief No. 256 aus dem Januar 1858 erzählt von angelegentlichen Calderon-Studien, die von dem Freund in Weimar verständnisvoll begleitet werden, später im „Parsifal" ihre Verklärung finden sollten. Ich glaube überhaupt, man darf Franz Liszt für diese Wendung zum Katholizismus hin bei Wagner (die etwa bis in die sechziger Jahre hinein andauert) mit verantwortlich machen.*) Was ihm an dem grossen Freunde und Kunstgenossen immer schon besonders liebenswert gewesen war (Sancte Francisce, „mein heiliger Franz", redet er ihn zuweilen an), musste Wagner nun, da er den Geist der katholischen Heiligenverehrung überdies bei Schopenhauer philosophisch gerechtfertigt fand, zumal angeregt durch stete Hinweise Liszts — erst recht eine tiefere und nachhaltigere Wertschätzung abringen. Es war das wohl die notwendige Reaktion für ihn, eine Periode der strengen Weltverneinung und Weltflucht auf die vorausgehende der absoluten Weltbejahung und Weltfreudigkeit — notwendig und wohlthätig für den antichristlich gewordenen Protestanten Wagner. Erst nach Durchlebung dieser beiden, sozusagen natürlichen Extreme konnte das gesunde „höhere Dritte" gewonnen werden, die harmonische Vermittlung beider in der Weltüberwindung eintreten, welche die Welt unter grundsätzlicher Verneinung ihrer Realität insoweit nur be-

*) Welch inbrünstig frommer, tiefgläubiger Katholik Liszt gewesen, geht neuerdings auch wieder aus seinen „Briefen" hervor, herausgegeben von La Mara, Leipzig, 1893 ff. — Nach einer jüngsten, ungemein wertvollen Veröffentlichung „Zu Liszts Briefen an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein" — ganz offenbar aus Frau Wagners eigener Feder („Bayr. Bl." 1900, III/V. Stück) wäre es in letzter Instanz sogar wohl die Fürstin gewesen.

jaht, als sie — ohne ihr auszuweichen — durch sie zwar hindurchgeht und, sie gestaltend, sie mit christlichem Geiste erfüllt, aber eben dadurch im Sinne der Jenseitigkeit wieder über sie hinausführt und sie so zuletzt aufhebt.

Die ersten dichterischen Früchte dieses neuen (Schopenhauer'schen) Evangeliums waren: die „Tristan"-Dichtung (1856/57) und der (in den „Fragmenten" heute vorliegende) Entwurf zu dem indischen Drama „Die Sieger" (1856). Sogar eine erste Skizze der „Parsifal"-Dichtung entstand schon frühzeitig, etwa um jene Zeit (Mai 1857); aber es zeugt von Wagners klarem künstlerischem Gefühl, dass diese — bis er selbst zu dem Werke innerlich mehr herangereift war — jetzt noch liegen-, die zu den „Siegern" sogar gänzlich unterblieb, wogegen er sich sofort mit Energie dem Tristan-Stoffe zuwandte. Der „Tristan" ist nicht so sehr Religion als Philosophie, darum aber um nichts minder wertvoll und bedeutsam für uns als erste Etappe Wagners in der Aneignung des neuen geistigen Standpunktes. Eine alte Lieblingsidee des Künstlers, der wir im „Jesus von Nazareth" und dem „Kunstwerk der Zukunft" gleicherweise schon begegneten, nämlich die der Ergänzung von Mann und Weib in Selbstverleugnung (eine Art Mikrokosmus der Verneinung des Willens zum Leben), lebt hier wieder auf und findet, zusammen mit dem anderen Haupt- und Grundthema: Apotheose des Todes, ihre gesonderte philosophisch-ethische Durchführung. Bei den „Siegern" wiederum feiert Maria Magdalena (aus „Jesus von Nazareth") ihre buddhistische Auferstehung in dem Tschandalamädchen Prakriti. Wie der letzte religiöse Gehalt dieses Entwurfs, so weit für Wagner überhaupt entwicklungsfähig und auf hoher geistiger Stufe assimilierbar, in den späteren „Parsifal" mit übergegangen

Digitized by Google

ist, so werden wir dort dann auch in Kundry Prakritis Wiedergeburt zu begrüssen haben; der hier vorliegende Stoff fand somit erst um etwa zwanzig Jahre später mit jenem Werke selbst seine Ausführung, und zwar ganz im Sinne des uns näheren und höheren christlichen Gedankens. Hätte der Künstler diesen „Sieger"-Entwurf später wirklich ausgearbeitet, dann allerdings wären diejenigen im Rechte, welche seiner Religionsauffassung indisch-quietistische Beschaulichkeit, unthätige Welterlösungsromantik u. dgl. m. vorwerfen wollen. Im „Parsifal" indessen ist dieser „Erdenrest, zu tragen peinlich" aus einer früheren Periode, vollständig getilgt. Doch dies sei nur ganz nebenbei hier bemerkt.

Während nun die Folgezeit bis zur Berufung nach München beinahe ganz durch rein künstlerische Erlebnisse und zerstreuende Eindrücke aller Art ausgefüllt erscheint, haben wir uns aus dem Berufungsjahre (1864) selber mit einer wichtigen Abhandlung zu befassen, die die entscheidendste Beeinflussung durch Schopenhauer unter Wagners Prosaschriften zum ersten Male klar zur Schau trägt. Diese Schrift ist vor Allem dadurch für uns von besonderem Interesse, dass Wagner selbst darin einen zusammenfassenden Rückblick auf seinen früheren Standpunkt wirft und die psychologische Erklärung für die seitherige Entwicklung seiner Anschauungen uns an die Hand giebt (VIII, 6—11); denn sein „hochgeliebter junger Freund", König Ludwig II. von Bayern, hatte von ihm eine Darstellung erbeten, inwieweit seine Ansichten über „Staat und Religion" seit der Abfassung jener Kunstschriften der Revolutionszeit sich geändert hätten — daher auch der Titel dieser Schrift. Der vollzogene Umschwung prägt sich zunächst einmal in der neuerlichen Rektifizierung eines früher gern umgestellten Schiller'schen Diktums aus; das ehemalige „Ernst ist die Kunst — heiter das

Digitized by Google

Leben" wird nun richtiger zum „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst". Freilich wird darum der Künstler, der es ernst meint um seine Kunst, noch nicht heiter. Auch er muss von sich sagen: mein Reich ist nicht von dieser Welt.*)

Das Harte ist es nun eben, dass wir mit diesem ausserweltlichen Reiche mitten in dieser Welt stehen, die selbst so ernst und sorgenvoll ist, dass ihre flüchtige Zerstreuung einzig angemessen dünkt, während das Bedürfnis nach ernster Erhebung ihr fremd geworden ist. — Das Leben ist ernst und — war es von je.

Dieser heillose „Ernst des Lebens" wird nun im Weiteren von ihm genauer beschrieben. Man lese z. B. gleich die unmittelbar nachfolgende Seite, und man wird mir Recht geben in der Auffassung, dass eine Radikalkur im Sinne der Weltverneinung wie tiefster Religiosität bei ihm vor sich gegangen ist. Der alte Heide hat sich ernstlich zum Christentume bekehrt — ja manche Anzeichen sprechen auch hier wieder dafür, dass er für's Erste sogar noch allzu sehr in katholischweltflüchtigen Anschauungen befangen bleibt (vgl. VIII, 28, 31, 33). Einzelne geistige Hauptfäden verbinden allerdings selbst diese Periode und diese Abhandlung noch mit dem überwundenen Standpunkt. So haben wir schon früher einmal berührt, dass die Religion in den Definitionen dieser Schrift als das absolute Gegenbild zum Staate hervortritt. (Diese Stellung beider, wie ihr Antagonismus, wird überhaupt zu allen Zeiten von Wagner mit Lebhaftigkeit erörtert.) Wie ganz anders ist aber nun Kern und Wesen der Religion erkannt! „Wie der Patriotismus den Staatsbürger zu der höchsten ihm erreichbaren Höhe erhob, vermag nur

*) Welcher Künstler insbesondere dies von sich sagen kann, werden wir später noch tiefer einsehen.

Digitized by Google

die Religion ihn zur eigentlichen Menschenwürde zu führen ... Genau in dem Grade erst ist eine reine, höchste Religion in die Welt getreten, als sie gänzlich vom Staate sich ausschied und in sich diesen vollständig aufhob." Staat und Religion vollkommen vereinigt träfen wir nur da an, wo beide noch auf den rohesten Stufen ihrer Bildung und Bedeutung stehen: Gott wird da zum Stamm- und Obergott, die übrigen Naturgötter zu Penaten, Schützern des Hauses, der Stadt, der Felder und Herden. Der wahrhaft religiösen Vorstellung aber „geht die Wahrheit auf, es müsse eine andere Welt geben als diese, weil in ihr der unerlöschliche Glückseligkeitstrieb nicht zu stillen ist, dieser Trieb somit eine andere Welt zu seiner Erlösung fordert". (VIII, 26 f.) Die nachfolgende Beschreibung dieser ganz anderen, in Raum und Zeit nicht mehr befangenen Welt (s. auch S 32 f.) zeigt mit voller Deutlichkeit, wie gründlich ihn (Kant und) Schopenhauer mittlerweile in die Schule genommen hat.

Und nun gar vollends die ebenso eingehenden wie eindringlichen Ausführungen über das „Dogma" — bei denen wir noch einen Augenblick verweilen wollen! „Wie die höchste Kraft der Religion sich im Glauben kund giebt, liegt ihre wesentlichste Bedeutung in ihrem Dogma" — so erläutert er S. 29 ff. Nicht durch ihre praktische Bedeutung für den Staat, also durch ihr Moralgesetz, ist die Religion wichtig — das Wesentliche, Polizeiliche am Moralgesetz lässt sich aus jeder untergeordneten Religion entwickeln, und die wahre Religion ist nichts Nützliches, sondern etwas durchaus Göttliches —, vielmehr durch ihren unermesslichen Wert für das Individuum bekundet die christliche Religion, und zwar durch das Dogma, ihre erhabene Bedeutung. Das Wundervolle und ganz Unvergleich-

Digitized by Google

liche des religiösen Dogma's besteht nämlich darin, dass das, was auf dem Wege des Nachdenkens durch die richtigste philosophische Erkenntnis nur in negativer Form gefasst werden kann, in ihm sich in positiver Form darstellt. Wenn also der Philosoph bis zur Darstellung der Irrigkeit und Ungeeignetheit der natürlichen Vorstellungsart gelangt, nach der uns die Welt als eine unzweifelhafte Realität erscheint, so stellt das religiöse Dogma die andere, bisher unerkannte Welt dar, und zwar mit solcher unfehlbaren Sicherheit und anschaulichen Bestimmtheit, dass das religiöse Gemüt, dem jene aufgegangen ist, hierüber in die unerschütterlichste, tiefbeseligendste Ruhe gerät. Das unterscheidende Merkmal ist nur eben dies, dass in heiliger Allegorie, durch Übertragung des eigentlich Unaussprechlichen, nie Wahrgenommenen in die Sprache des gemeinen Lebens, der weltlichen Vorstellung das Geheimnis der göttlichen Offenbarung zuzuführen versucht wird. Diese Allegorie verhält sich dann zu dem vom Religiösen unmittelbar Erschauten und Gefühlten etwa wie der am Tage nacherzählte Traum zu dem Nachttraume selber und wird daher in sich all das Unbegreifliche und der gemeinen Erkenntnisart widerspruchsvoll Dünkende zugleich mit enthalten, das schon durch die unvergleichliche Schwierigkeit in der Abfassung des Dogma's mit bedingt war. Daher denn mit Recht dem Volke am allereindringlichsten eben die Annahme des Dogma's auf Autorität hin durch den innigen, unbedingten und zweifellosen Glauben empfohlen wird. Die eigentliche Entstellung des durch göttliche Offenbarung erschauten Grundwesens der Religion tritt dagegen erst da ein, wo die Natur des Dogma's nach der gemeinen kausalen Erkenntnis in Untersuchung gezogen wird. Die Forderung, es gegen die Angriffe der gemeinen menschlichen Erkenntnis zu verteidigen, dieser

Digitized by Google

es zu erklären und fasslicher zu machen, wird in dem Grade dringender, als die Religion wiederum in ein Verhältnis zum Staate tritt.

„Der die Jahrhunderte der Entwicklung der christlichen Religion zur Kirche und ihrer völligen Umbildug zum Staatsinstitute durchlaufende, in den mannigfachsten Formen immer wiederkehrende Streit über die Richtigkeit und Vernunftmässigkeit des religiösen Dogmas bietet uns die schmerzlich widerliche Belehrung der Krankheitsgeschichte eines Wahnsinnigen. Zwei absolut inkongruente, ihrer ganzen Natur nach vollständig verschiedene Anschauungs- und Erkenntnisarten durchkreuzen sich in diesem Streite, ohne je inne werden zu lassen, dass sie eben grundverschieden seien." Dieser Satz ist für uns besonders interessant, bedeutet er doch nichts Geringeres als die neuerdings gewonnene höhere Erkenntnis bezüglich seiner eigenen früheren Angriffe auf das Christentum, und mit dieser besseren Einsicht zugleich die psychologische Erklärung für jene. Wagner gesteht den wirklich religiösen Verteidigern des Dogma's dabei zu, dass sie grundsätzlich vom Bewusstsein der verschiedenartigen Erkenntnisweise, die ihnen im Gegensatze zur weltlichen eigen war, ausgingen. Das Unrecht, zu dem sie endlich gedrängt wurden, bestand nur darin, dass sie, wo mit menschlicher Vernunft nun einmal nichts auszurichten war, zum leidenschaftlichen Eifer, oft gar zur unmenschlichsten Anwendung der Gewalt sich hinreissen liessen, somit praktisch zum vollsten Gegensatze echter Religiosität ausarteten. Die trostlos materialistische, industriell nüchterne, gänzlich entgöttlichte Gestaltung der modernen Welt dagegen verdankt ihr Dasein dem entgegengesetzten Eifer des gemeinen praktischen Verstandes, das religiöse Dogma sich nach den Kausalgesetzen des Zusammenhangs der Phänomene des natürlichen und bürgerlichen Lebens

zu erklären und, was dieser Erklärungsweise widerstrebt, als vernunftloses Hirngespinnst zu verwerfen. Hätte aber damit die Religion auch schon aufgehört? Mit Nichten; denn „dieses eben ist das Wesen der wahren Religion, dass sie, dem täuschenden Tagesscheine der Welt ab, in der Nacht des tiefsten Innern des menschlichen Gemütes, als anderes, von der Weltsonne gänzlich verschiedenes, nur aus dieser Tiefe aber wahrnehmbares Licht leuchtet."

Absichtlich habe ich diese dogmatischen Darlegungen des Künstlers in so ausgedehntem Umfange hier herangezogen, um den Nachweis zu führen, welch völlig neue Quellen da auf einmal fliessen. Die ganze „Fülle der Gesichte", die dem inneren Menschen bei religiöser Wandlung und göttlicher Erkenntnis sich aufthut, lebt und spricht hier in unvergleichlicher Kraft und Frische!

Die Kunst zeigte Richard Wagner beim Abschied von der im Vorigen behandelten Studie über „Staat und Religion" seinem hochgeliebten Freunde „als den freundlichen Lebensheiland", der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es uns wiederum als ein Spiel erscheinen lässt, das — wenn selbst auch ernst und schrecklich — doch seinerseits nur ein schönes oder erhabenes Wahngebilde bleibt und in dieser seiner Eigenschaft uns der gemeinen Wahrhaftigkeit der Not entrückt. „Die Nichtigkeit der Welt, hier ist sie offen, harmlos wie unter Lächeln zugestanden: denn dass wir uns willig täuschen wollten, führte uns dahin, ohne alle Täuschung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen." (VIII, 367.)

Diese Sätze bilden den natürlichen Übergang und gleichsam das Leitwort zu einer dritten und letzten Periode in Wagners religiöser Entwicklung, die um diese Zeit ungefähr einsetzt und in der er sich mit seiner

Digitized by Google

künstlerischen Individualität, Schopenhauer gegenüber, nun wieder mehr zu behaupten beginnt. Aber wieder nur in Übereinstimmung damit steht, was kurz zuvor wie ein „Merk's!" von ihm aufgezeichnet worden war und sich heute in den „Fragmenten" (S. 99) verzeichnet findet. Diese Notiz, mit dem Monat April als Datum und der Jahreszahl 1864 versehen, lautet folgendermassen:

Buddha — Luther — Indien — Norddeutschland. Dazwischen: Katholizismus. (Süden — Norden.) Mittelalter. Am Ganges milde, reine Entsagung: in Deutschland mönchische Unmöglichkeit: Luther deckt diese klimatische Unmöglichkeit*) zur Durchführung der milden Entsagungslehre des Buddha auf: es geht hier nicht, wo wir Fleisch essen,**) Gebrautes trinken, uns stark bekleiden und warm logieren müssen: hier muss transigiert werden; unser Leben hier ist so geplagt, dass wir ohne „Wein, Weib und Gesang" es nicht aushalten und selbst dem alten Gott nicht dienen können.

In dieser Zeit ist es nun auch, dass wir die deutlichen Anzeichen einer spezifisch protestantischen Besinnung wieder bei ihm wahrnehmen. In den „Meistersingern" (1862—67), in der später erst veröffentlichten Betrachtung vom Jahre 1865: „Was ist deutsch?", in der ausführlichen Abhandlung über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" (1867), in der grandiosen Philosophie über „Beethoven" (1870), wie in dem solennen „Kaisermarsch" (mit dem Choral „Ein feste Burg" als Grundthema) kündigt sich dies mit immer mehr wachsender Aufklärung ganz unverkennbar an; den katholischen Dichtern und Heiligen gegenüber — indessen, ohne dass diese je mehr ganz bei ihm zurücktreten könnten — machen sich protestantische Meiser und Geister: wie die deutschen

*) In „Kunst und Klima" (1850) bestritt Wagner noch diesen Einfluss des Klima's auf Kunst und Religion.

**) Später (1880) — vgl. Ges. Schr. X, 306 und 311 — scheint Wagner dem wieder zu widersprechen.

Digitized by Google

Mystiker, ein Albrecht Dürer u. A. wieder stärker geltend. Der Germane in ihm regt sich als berechtigte Eigenart; dem absoluten und „trostlosen" Pessimismus des Philosophen beginnt er den wohlberechtigten, wohlzuverstehenden Optimismus des Künstlers von nun an entgegenzustellen; Shakespeare tritt, wie ehedem, wieder kräftiger in den Vordergrund, und es ist sehr bezeichnend, dass seither auch seine Verehrung und Würdigung Lutherscher Verdienste wie seine schon früher — III, 140 — ausdrücklich bezeugte Liebe zu Bach'scher Kirchenmusik wieder in entschiedener Zunahme begriffen sind.

Insbesondere letzterer Punkt muss uns noch zu einer eigenen Betrachtung Anregung geben, da wir denn noch einen bisher nicht weiter von uns berücksichtigten Zug der religiösen Entwicklung hier nachzuholen haben. Entgegen seiner früheren Theorie von der Kunstfeindlichkeit des Christentums war ihm nämlich mit der Zeit, Schritt für Schritt, an der Betrachtung der Musik von Palestrina über Bach bis auf Beethoven eine wesentlich mildere Beurteilung, dazu die erhabene Bedeutung der Musik gerade als „christlicher" Kunst schlechthin aufgegangen. Zum Verständnis dessen müssen wir noch einen kurzen Augenblick in ältere Zeiten zurückgreifen. Bereits im „Kunstwerk der Zukunft" (III, 102 f.) war, inmitten all der heidnischen und antichristlichen Umgebungen, doch Beethoven — auffällig genug — als „Christ" charakterisiert worden: „Von den Ufern des Lebens schied sich der Christ. — Weiter und unbegrenzter suchte er das Meer (der Harmonie) auf, um endlich auf dem Ozeane zwischen Meer und Himmel grenzenlos allein zu sein. Das Wort, das Wort des Glaubens*) war sein Kompass, der ihn unverwandt

*) „Ahnest du den Schöpfer, Welt?" — „Brüder, über'm Sternenzelt muss ein guter Vater wohnen!" (Neunte Symphonie.)

nach dem Himmel wies." Dieses hier zum ersten Mal angeschlagene, für Wagner aber geradezu unerschöpfliche Thema erlebt von da ab bei ihm schier unaufhörliche, immer wieder neue und eigenartige Modulationen. Spricht er aber schon im „Kunstwerk der Zukunft" wiederholt von „christlicher" Musik und dem „eigentümlichen Wesen der christlichen Harmonie" als dem „Ausdruck unbegrenzter christlicher Gemütssehnsucht" (III, 107; 110; 127; 140; vergl. auch VII, 140; 146; X, 41), so wächst seine Erkenntnis natürlich erst recht im Verlaufe seiner Entwicklung aus der antichristlichen Tendenz zur christlichen Religion hin, bis er schliesslich (IX, 92) die Entdeckung macht, dass diese Kunst bei Beethoven „sich zum Komplex aller anderen Künste verhalte, wie die Religion selbst zur Kirche." Dass die Malerei und die Musik unter den christlichen Völkern des Abendlandes eine Entwicklung erlebten, wie sie im klassischen Altertum noch nicht möglich gewesen war, und daher beide als die spezifisch „christlichen" Künste zu fassen seien,*) sowie dass der Geist des Christentums selber es gewesen sei, der die Seele der Musik neu wieder belebte — diese Übergangsbestimmungen (aus VII, 144 und IX, 145 f.) bilden die organischen Bindeglieder. Auch die feinsinnige Schilderung der Wirkungen Palestrina'scher Kirchenmusik (in IX, 99) vermittelte hier, wo vom Verfasser so über-

*) Später (in „Religion und Kunst", X, 286f.) heisst es dann sogar: „Streng genommen ist die Musik die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst, wie die einzige Musik, die wir, zum Mindesten jetzt, als jeder andern ebenbürtige Kunst kennen, lediglich ein Produkt des Christentums ist. Zu ihrer Ausbildung als schöne Kunst trug die wieder auflebende antike Kunst, deren Wirkung als Tonkunst uns fast unvorstellbar geblieben ist, einzig nichts bei: weshalb wir sie auch als die jüngste und unendlicher Entwicklung und Wirksamkeit fähigste Kunst bezeichnen." Besonders aber ist von ihr „anzuerkennen, das sie

Digitized by Google

zeugend die unsäglich ergreifende Annäherung an das innerste Wesen der Religion (um nicht zu sagen: deren beredte Darstellung) durch ihre eigenen Formen nachgewiesen wird. Ihren Höhepunkt aber erreicht diese interessante Progression dort, wo der Musik — gleich der christlichen Religion und in innigster Verbindung mit ihr — die Heilung unserer Zeit von „Zivilisation und Mode" zugewiesen und aus einer Erscheinung wie Beethoven prophezeit wird (IX, 144, 147): „Gewiss darf es uns erscheinen, dass unsere Zivilisation, so weit sie namentlich auch den künstlerischen Menschen bestimmt, nur aus dem Geiste unserer Musik, der Musik, die Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beseelt werden könne." Denn wie unter der römischen Universal-Zivilisation das Christentum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Zivilisation diese Musik mächtig hervor. Beide sagen uns: „Unser Reich ist nicht von dieser Welt, d. h. eben: wir kommen von innen, ihr von aussen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Scheine der Dinge." Daher denn auch: „die Aufgabe, in diesem Sinne der vielleicht hierdurch sich gestaltenden, neuen, seelenvolleren Zivili-

---

das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbart: ... denn als reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelösten göttlichen Gehaltes darf sie uns als eine welterlösende Geburt des göttlichen Dogma's von der Nichtigkeit der Erscheinungswelt selbst gelten. Auch die idealste Gestalt des Malers bleibt in Betreff des Dogma's durch den Begriff bedingt ... Hier heisst es (immer nur): ‚das bedeutet'. Die Musik aber sagt uns: ‚das ist' — weil sie jeden Zwiespalt zwischen Begriff und Empfindung aufhebt, und dies zwar durch die der Erscheinungswelt gänzlich abgewendete, dagegen unser Gemüt wie durch Gnade einnehmende, mit nichts Realem vergleichliche Tongestalt." (Vgl. auch ebenda S. 320, wo sie als „alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion" geschildert wird.)

Digitized by Google

sation*) die sie durchdringende neue Religion zuzuführen, kann sichtlich nur dem deutschen Geiste beschieden sein.“

„Heilung unserer Zeit“ durch die (im deutschen Geiste wiedergeborene,**) christliche) Religion; eine „neue, seelenvollere Zivilisation,“ aus dem Geiste der Musik gewonnen (vgl. auch X, 48) — damit ist der Grundton klar und kräftig angeschlagen, der Wagners ganzes Dichten und Trachten, Bilden und Sinnen von nun an (1870) bis zu seinem Lebensende (1883) unablässig beherrscht, und dessen mitschwingende, mitklingende Obertöne: Antijudaismus, Verbesserung der Rasse, Vegetarismus, Kampf gegen die Vivisektion und „Weltfriede“ heissen. Eine ideale Kultur der Menschheit, worin die Kunst nicht mehr einen litterarischen und artistischen Gegensatz zum Leben vorstellen, sondern vielmehr dessen innerlicher, natürlicher, idealer Ausdruck selber sein sollte: das wollten ja eigentlich — wenn wir recht genau zusehen — auch schon die ersten Schriften des Künstlers, indem sie der politischen Revolution gegenüber doch immer die grosse „Menschheitsrevolution“ zum „Reinmenschlichen“ hin hervorgekehrt hatten; das darf nun auch, neben dem künsterischen Erbe von Bayreuth, so recht als das geistige Testament des dahingeschiedenen Meisters gelten, wie es namentlich (ausser in dem Schlusswerke, dem „Parsifal,“ womit wir uns später noch besonders beschäftigen wollen) in den Aufsätzen des zehnten Bandes der „Gesammelten Schriften“ von ihm niedergelegt worden ist. Hören wir noch, ehe wir näher auf die Einzelheiten dieser Periode eingehen

*) Nach 1876 würde Wagner hierfür ohne Zweifel den Begriff „Kultur“ eingesetzt haben.

**) Dass auch hier eine sehr bedeutsame Entwicklung stattgefunden hat, beweist III, 259 oben, verglichen mit X, 58—60.

können, was einer der gründlichsten und tiefsten Kenner jener Kulturforderungen des Wagner'schen Lebensabends darüber uns zu berichten weiss.

„Von der ‚Menschheit der Zukunft', welcher Wagner dreissig Jahre früher eine Parallelschrift zu seinem ‚Kunstwerk der Zukunft' zu widmen gedachte, von ihr handeln seine allerletzten, ein grossartiges Ganzes bildenden Aufsätze . . . Hier führt er uns an Künstlerhand hinaus über den rein philosophischen und daher atheistischen Pessimismus Schopenhauers — den er uns dabei doch als sicherste philosophische Grundlage idealer Weltanschauung und Ethik empfiehlt — und baut uns auf Grund der im dritten und vierten Buche des Schopenhauer'schen Hauptwerkes so tief ergründeten idealen Mächte der Kunst und Religion das erhabene Traumbild einer Idealkultur des Allgemein-Menschlichen auf." Die erste Bedingung zur kräftigen Ermöglichung wie auch zur würdigen und innigen Empfängnis einer solchen Kultur ist jedoch ohne Zweifel eine unbeeinträchtigte Zartheit des menschlichen Gefühls und sittlichen Gewissens, ein tiefer Abscheu vor allem Rohen, Unmenschlichen, eine fromme Ehrfurcht vor der Heiligkeit mitlebender Natur. So erklärt sich unschwer, warum Wagner die litterarische Beantwortung seiner letzten Frage: „Was ist Menschenwürde?" mit einer entrüsteten Abweisung der wissenschaftlichen Tierfolter beginnen zu sollen glaubte. (Vergl. das „Offene Schreiben an E. v. Weber"; X, 259, 260, namentlich 268 f., 270.) „Wenn er aber vor dreissig Jahren seinen ‚reinen Menschen' noch durch gewaltsame Revolution einer eben bestehenden Zeitlichkeit zu erzielen wähnte, so setzte nun die Weisheit des Alters an die Stelle jenes hastigen Jugendbegriffs den sittlich erhabenen Gedanken einer innerlichen Regeneration

Digitized by Google

des Menschengeschlechts, die über alle ihr fremden, geschichtlichen Revolutionen hinaus die höchsten idealen Güter der Menschheit in Kunst und Religion ... zu retten berufen sei. Dies ist der weit ausgeführte Inhalt der Schriften über ‚Religion und Kunst' mit den Ergänzungen ..., wodurch, an Stelle eines absolut-künstlerischen Heidentums der Erstlingsschriften, nun der im klaren Lichte religiöser Erkenntnis auftauchende christliche Erlösungsgedanke (und zwar in der inneren Überwindung des Judentums wie der Befreiung des Indertums gleicher Weise) als höchster Weltensieger gefeiert wird." — Die Vollendung eines fünften, als Abschluss dieser hochaufsteigenden Reihe gedachten Aufsatzes*) vereitelte gleich bei Beginn seiner Niederschrift der plötzliche Tod des Meisters in Venedig.

So Hans von Wolzogen zu „Richard Wagners Lebensbericht" (S. 84 f.). Gleich das Präludium zu dieser grossartigen Symphonie einer nun fixierten, letzten Weltanschauung („Zur Einführung in das Jahr 1880", der „Bayreuther Blätter" nämlich — X, 37 ff.) setzt vielverheissend genug ein und enthält im Keime schon alle die Grundelemente der späteren Ausführungen. Wagner schreibt hier gegen den Schluss zu:

„Dagegen dürfte sich eine andere Hoffnung einmal wieder neu in mir beleben, sobald ich innig gewahr würde, dass sie auch in Andern lebe. Sie kommt nicht von aussen. Die Männer der Wissenschaft machen sich weis, Kopernikus habe mit seinem Planetensystem den alten Kirchenglauben ruiniert, weil er ihm die Himmelswohnung für den lieben Gott fortgenommen. Wir dürfen dagegen finden, dass die Kirche durch diese Entdeckung sich nicht wesentlich in Verlegenheit gesetzt gefühlt hat: für sie und alle Gläubigen wohnt Gott immer noch im Himmel, oder etwa — wie Schiller singt — ‚über'm Sternenzelt'. Der Gott im Innern der Menschenbrust, dessen unsere grossen Mystiker über alles Dasein dahinleuchtend so sicher sich bewusst

*) „Über das Weibliche im Menschlichen"; „Fragm." S. 125 ff.

Digitized by Google

wurden, dieser Gott, der keiner wissenschaftlich nachweisbaren Himmelswohnung bedurfte, hat den Pfaffen mehr zu schaffen gemacht.*) Uns Deutschen war er innig zu eigen geworden; doch haben unsere Professoren viel an ihm verdorben: sie schneiden jetzt Hunde auf, um im Rückenmark ihn uns nachzuweisen, wobei zu vermuten ist, dass sie höchstens auf den Teufel treffen werden, der sie etwa gar beim Kragen packte. Doch vieles erzeugte dieser unnahbar eigene Gott in uns, und da er uns schwinden sollte, liess er uns zu seinem ewigen Andenken die Musik zurück. Er lehrte uns arme Kimmerier wohl auch bauen, malen und dichten: dies alles hat der Teufel aber wieder zur Buchhändlerei gemacht und beschert es uns nun zum Weihnachtsfeste für den Büchertisch. Aber unsere Musik soll er uns nicht so herrichten, denn sie ist noch der lebendige Gott in unserem Busen... Es ist eben mit der deutschen Musik etwas Eigenes, ja Göttliches. Sie macht ihre Geweihten zu Märtyrern und lehrt durch sie alle Heiden... Nur wir kennen die Musik als Musik, und durch sie vermögen wir alle Wiedergeburten und Neugeburten; dies aber nur, wenn wir sie heilig halten. Könnten wir dagegen den Sinn für das Echte in dieser einzigen Kunst verlieren, so hätten wir unser letztes Eigen verloren."

„Der Gott im Innern der Menschenbrust" und die Musik als „der lebendige Gott in unserem Busen": das ist das lebendige, organische Band, das den Wagner der frühesten Zeit, den Schöpfer der „Faust-Ouvertüre" vom Jahre 1840 (Motto: „Der Gott, der mir im Busen wohnt", etc.)**) mit dem Wagner der Revolutionszeit, dem dramatischen Dichter des „Jesus von Nazareth" („Das Reich Gottes ist inwendig in euch") und dem Wagner dieser Zeit, dem Verfasser von „Beethoven", „Religion

*) Vergl. hierzu „Fragm." S. 116.

**) Es ist charakteristisch, dass Wagner im Züricher Exil, um die Zeit der Kenntnisnahme von Schopenhauers Philosophem, diese Ouvertüre wieder hervorgeholt und überarbeitet hat. Es scheint, dass im Jahre 1840 der Accent auf den Versen: „Und so ist mir das Dasein eine Last, der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst" — jetzt dagegen (1854/55), nachdem er kurz zuvor noch einmal ein solches Dasein durchkostet, auf den Versen: „Der Gott, der mir im Busen wohnt" gelegen habe.

Digitized by Google

und Kunst" etc. zwanglos verbindet. „Irrig, den Fehler in der Religion zu suchen, sondern im Verfall der Menschheit liegt er" — ein wertvolles Selbstbekenntnis Wagners (Fragm. S. 120; vergl. auch X, 290): das Geheimnis dieses geistigen Bandes, die Lösung zugleich des Rätsels oder doch scheinbaren Widerspruchs zwischen der antichristlichen und streng christlichen Periode. Das vollgültigste Zeugnis für die innere organische Einheit in der geistigen Entwicklung des Bayreuther Meisters ist nun aber ohne Zweifel die immer mehr hervortretende Thatsache, dass er nicht die absolute Schlechtigkeit der Welt zum Ausgangspunkte seiner letzten Betrachtungen nimmt, sondern bei dem Begriffe „Verfall" oder „Entartung" vielmehr auf den „geschichtlich gewordenen Menschen", die „historische Menschheit" den Ton verlegt, (vergl. X, 290 f.; 303; 304; 313; 325; 330; 336; 416; Fragm. 119), wonach also die Geschichte des Abfalls und Verderbs als die notwendige Schule des Leidens des Menschengeschlechts sich erweist, die der Wille in seiner Blindheit sich selbst auferlegte, um bewusstvoll sehend — d. h. erkennend zu werden. Schon früher, noch vor Schopenhauer, hatten wir bei ihm den Gedanken: „Leiden als Quelle der Erkenntnis" angetroffen. Auch noch ein Jahr vorher (X, 264 und 267) war Leiden als „die erfolgreichste Belehrung", Tod „als eine verklärende Sühne" für den Menschen aufgestellt worden. Dies wird nun — geschichtlich wie rein persönlich — zum Prinzip der Religion fortgebildet, deren wichtigste Definition für diesmal lautet: „Die tiefste Grundlage jeder wahren Religion sehen wir in der Erkenntnis der Hinfälligkeit der Welt und der hieraus entnommenen Anweisung zur Befreiung von derselben ausgesprochen." (X, 276).

Nicht die Furcht vor einem Höllenhenker, noch

Digitized by Google

der (naturwissenschaftlich überdies zweifelhafte) Glaube an einen Jehova, als den „Herrn der Heerscharen", bildet den Inhalt der Religionslehre, sondern die wahre Liebe zum „Erlöser aus dieser Welt". (X, 164.) Dem „Weltenschöpfer", „Weltenherrscher" und „Weltenrichter" gegenüber muss der „Weltenheiland" in den Vordergrund treten; über den „Welteroberer" triumphiert zuletzt der „Weltüberwinder" und damit die, christlicher Lehre vor Allem zu entnehmende Gesinnung, nach der nicht dem Helden der That und des weitesten Erfolges, sondern dem unterliegend-triumphierenden Helden des Leidens unsere Teilnahme gehört. (X, 283; 293; 316; 318; 413; angebahnt fand sich diese Entwicklung schon in einem Briefe an Liszt vom Dezember 1855, sowie in der Schrift über „Staat und Religion" VIII, 28.) Es war (nach Wagner X, 118 und 280) „der durch Herrscherwut eingegebene Gedanke der Zurückführung dieses Göttlichen am Kreuze auf den jüdischen Schöpfer Himmels und der Erde, als einen zornigen, strafenden und rächenden Gott", was die Kirche zu einem heillosen Widerspruch und Zwiespalt, die Menschheit und die Religion zum inneren Verfall und unsere Zeit endlich zu dem immer stärker sich aussprechenden „Atheismus" geführt hat. „Sollte es der Theologie so ganz unmöglich sein, den grossen Schritt zu thun, der der Wissenschaft ihre unbestreitbare Wahrheit durch Auslieferung des Jehova, der christlichen Welt aber ihren rein offenbarten Gott in Jesus dem Einzigen zugestatte?"

Schlechterdings unbeschreiblich bleibt es, mit welcher Inbrunst, Wärme und Beseelung Wagner dieses Bild „Jesus des Einzigen" und des „Kreuzes auf Golgatha" in immer wieder neuen Wendungen beschreibt, von dem „Erlöser im Herzen" und dem täglichen Blick auf den „zu qualvollem Leiden ausgespannten edlen Leib als den höchsten Inbegriff aller mitleidsvollen Liebe selbst",

Digitized by Google

sowie von dem „Haupt voll Blut und Wunden“ spricht, bis er endlich in den schönen, freudigen Bekenntnisruf ausbricht: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt!“ Wir können den Leser nur dringend auffordern, das alles in dem genannten X. Bande Zug für Zug selbst durchzukosten. Nur zwei Worte seien noch hierher gesetzt, da sie in einer gewissen Übereinstimmung zu jenem stehen, mit dem wir diese Arbeit überhaupt begonnen haben, und zugleich die kräftigste Bestätigung abgeben dürfen zu dem, was wir früher schon einmal berichtet haben, als wir versprachen, die tiefste Verehrung Wagners für das Christusideal auf allen Stufen seines Lebens nachweisen zu wollen. Das erste (von Hans v. Wolzogen nach mündlichem Gedankenaustausch vom Jahre 1882 glaubwürdig berichtet in den „Erinnerungen an Wagner“, S. 7 f.) lautet: „Man sollte doch froh sein, von Kindheit an mit den religiösen Traditionen verwachsen zu sein; sie sind durch gar nichts von aussen zu ersetzen. Sie enthüllen nur immer mehr und immer beglückender ihren tiefen Sinn. Zu wissen, dass ein Erlöser einst da gewesen ist, bleibt doch das höchste Gut des Menschen.“ Das andere wiederum (aus „Religion und Kunst“, gleich zu Anfang — X, 277): „Der Gründer der christlichen Religion war nicht weise, sondern göttlich; seine Lehre war die That des freiwilligen Leidens; an ihn glauben, hiess: ihm nacheifern, und Erlösung hoffen, hiess: mit ihm Vereinigung suchen.“

Aus solch' innerlicher Kraft der Religion wird dann freilich das äusserliche Moralgesetz der alttestamentlichen zehn Gebote (oder besser Polizeiverbote) zur evangelischen Tugendlehre; das eigentlich christliche Gebot bildet die Übung der christlichen Haupttugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung! „Diese einzig erlösende und beglückende Dreieinigkeit“ wird „gemeiniglich in einer Reihenfolge aufgeführt, die uns für den Zweck der Anleitung zu

Digitized by Google

christlicher Gesinnung nicht ganz richtig dünkt, da wir sie denn zu ‚Liebe, Glaube, Hoffnung‘ umgestellt wissen möchten.“ Dem jugendlichen Gemüte müsste dabei „die Lieblosigkeit der Welt als ihr eigentliches Leiden verständlich gemacht werden“ und darin uns wieder die „moralische Bedeutung der Welt“ aufgehen. Denn „nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich bethätigende Liebe ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind — der Glaube als untrüglich sicheres und durch göttliches Vorbild bestätigtes Bewusstsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewusstseins“. (X, 332 f.) In dieser radikalen Umkehr des Willens wiederum, in der die Aufhebung der Gesetze der Natur selbst enthalten ist, erblicken wir der Wunder allergrösstes und nennen es „Offenbarung“: der bisher „natürliche Mensch“, der zuvor die Welt und ihre Erscheinungen als das Aller-Realste ansah, erkennt sie nach dieser Umwandlung als nur augenscheinlich und nichtig, indem er fortan das eigentlich Wahre ausser ihr sucht und die Erkenntnis der Erlösungsbedürftigkeit in sich nährt. (X, 278 f.; 319.) Andere Wunder, wie z. B. das im Dogma von der „Jungfrau Maria“ sich verkündende, sind dann nur die notwendigen Folgen dieses Grundwunders (causa finalis), nicht die Bedingungen mehr unseres Glaubens (causa efficiens). Das „Wunder“ ist hier „des Glaubens liebstes Kind“, nicht mehr Mutter des Glaubens. Welch’ unendlich tiefer Gedanke, der sich in jenem Dogma als Wunderannahme ausspricht! „Da der Heiland selbst als durchaus sündenlos, ja unfähig zu sündigen erkannt ist, musste in ihm schon vor seiner Geburt der Wille vollständig gebrochen

sein, so dass er nicht mehr leiden, sondern nur noch mitleiden konnte; und die Wurzel hiervon war notwendig in seiner Geburt zu erkennen, welche nicht vom Willen zum Leben, sondern vom Willen zur Erlösung eingegeben sein musste ... Der unerforschliche Urgrund dieses Willens, wie er in Zeit und Raum unmöglich aufzuweisen ist, wird uns nur in jener Aufhebung kund, wo er als Wollen der Erlösung göttlich erscheint ... Was nur der schwärmerischen Erleuchtung als durchaus notwendig aufgehen durfte" — in Raphaels „Sixtinischer Madonna" ist es als das „göttliche Mysterium" gemalt:*) „Die jeder Möglichkeit des Wissens der Unkeuschheit enthobene göttliche Liebe, welche aus innerster Verneinung der Welt die Bejahung der Erlösung geboren." (Vergl. noch Fragm. 280—282, 358; übrigens im Keime auch schon im „Jesus von Nazareth" vorhanden, S. 44.)

Schon aus den vorstehenden kurzen Anführungen wird ersichtlich geworden sein, wie wenig es sich bei diesem Religionsgebäude um Brahmanismus oder Buddhismus handeln kann, wie sehr im Gegenteil von dem spezifischen Christentume hier die Rede sein muss. Nicht diese beiden indischen Weisheitsreligionen können unsere Religion sein; wohl aber gelangen wir mit deren tiefster Lehre von der Einheit alles Lebenden und von der notwendigen Entsagung weit eher als z. B. mit Zuhilfenahme des alttestamentlichen Judentums zu einem richtigen Erfassen des innersten Wesens christlicher Heilslehre. (X, 277; 289 f. u. a.) Nun könnte dabei ja immer noch nicht ausgeschlossen sein, dass es trotzdem bei einer rein mystischen Gottesschau und ästhetischem Versenken in die göttlichen Mysterien nur verbliebe,

*) Über dieses Werk finden sich auch noch an zwei anderen Stellen überaus belangreiche Äusserungen; Fragm. 120 und 287.

Digitized by Google

ein vielleicht allzu katholischer Glaube ohne Werke den Kern und Inhalt dieses Christentums ausmachte. Um auch hierüber die letzte, beruhigende Klarheit gleich zu schaffen und den unerlässlichen Unterbau zu unserer Schlussbetrachtung (über den „Parsifal“ und die „Religion des Grals“) damit gleichzeitig vorzubereiten, möge unser durch das Vorangegangene bereits geschulter Blick nunmehr auf den selbst aus dem angeblichen Quietismus eines Schopenhauer zu ziehenden, hoffnungsvolleren und aussichtsreicheren Lebensmöglichkeiten noch eine kleine Weile ruhen.

Es war keine so unwichtige noch unwesentliche Wendung in diesen Wagner'schen Forschungen, welche entdeckte, dass logischerweise die Verneinung nur des in Raum und Zeit erscheinenden Willens — also lediglich des individuellen, gemeint sein könne. Man lese die Stelle bei unserem Meister (X, S. 314) nach, wo er mit beredten Worten, wenn auch in etwas umständlicher philosophischer Terminologie, diese Aufhebung des Willens als „die Negation einer Negation“, d. i. als „Affirmation“ entwickelt. Der blühende Optimismus des echten Künstlers mit seinem unverwüstlichen Glauben an das Leben und das Positive sprach sich darin ganz ohne Rückhalt kräftig aus. Diese Anregungen indessen führen uns noch viel weiter; X, 304 lesen wir u. a.: „Die Annahme einer Entartung des menschlichen Geschlechtes dürfte, so sehr sie derjenigen eines steten Fortschrittes zuwider erscheint, ernstlich erwogen, dennoch die einzige sein, die uns einer begründeten Hoffnung zuführen könnte.*) Die sogenannte pessimistische Weltansicht müsste uns hierbei nur unter der Voraussetzung als berechtigt erscheinen, dass sie sich auf die Beurteilung des geschichtlichen Menschen

*) Vgl. Fragm. S. 120.

gründe ... Dass auf der hiermit ausgedrückten Verderbtheit der Herzen Schopenhauers unerbittliche Verwerfung der Welt, wie diese eben als geschichtlich erkennbar sich einzig uns darstellt, beruht, erschreckt nur diejenigen, welche die gerade von Schopenhauer einzig deutlich bezeichneten Wege der Umkehr des missleiteten Willens zu erkennen sich nicht bemühen. Diese Wege, welche sehr wohl zu einer Hoffnung führen können, sind aber von unserem Philosophen in einem mit den erhabensten Religionen übereinstimmenden Sinne klar und bestimmt gewiesen worden, und es ist nicht seine Schuld, wenn ihn die richtige Darstellung der Welt, wie diese ihm einzig vorlag, so ausschliesslich beschäftigen musste, dass er jene Wege wirklich aufzufinden und zu betreten, uns selbst zu überlassen genötigt war; denn sie lassen sich nicht wandeln, denn auf eigenen Füssen." Fügen wir nun dem erhabenen Gebäude von „Liebe, Glaube, Hoffnung" eine deutliche Erkenntnis der Idealität der Welt auf Grund der (unserer Anschauungsform durchaus eigentümlichen) Gesetze des Raumes und der Zeit, in denen jene allein erscheint, mit Erfolg ein, so werden alle Fragen des beängstigten Gemütes nach einem „Wo" und „Wann" der „andern Welt" nur „durch ein seliges Lächeln" zu beantworten sein können. Denn auf diese Fragen, giebt es anders überhaupt eine Antwort, hat unser Philosoph mit unübertrefflicher Präzision und Schönheit schon geantwortet durch den tiefen Ausspruch: „Friede, Ruhe und Glückseligkeit wohnt allein da, wo es kein Wo und kein Wann giebt." Und sagt derselbe Philosoph weiterhin an anderer Stelle: „Das vollkommene Genügen, der wahre, wünschenswerte Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im Kunstwerk, im Gedicht, in der Musik; freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, dass sie doch irgend-

Digitized by Google

wo vorhanden sein müssen" — so geleitet er uns erst recht zu einem ergebnisreichen Ausblick in das Gebiet der Möglichkeiten hin. Denn was hier, durch Einfügung in ein streng philosophisches System, beinahe wie mit skeptischem Lächeln von sich gegeben klingt, das „kann uns sehr wohl zu einem Ausgangspunkte innig ernster Folgerungen werden" — nämlich: „das vollendete Gleichnis des edelsten Kunstwerkes dürfte durch seine entrückende Wirkung auf das Gemüt sehr deutlich uns das Urbild auffinden lassen, dessen ‚Irgendwo' notwendig nur in unserem, zeit- und raumlos von Liebe, Glaube und Hoffnung erfüllten Innern sich offenbaren müsste." Jenem Kunstwerk endlich entnehmen wir „den Grund des Verfalles der historischen Menschheit wie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben", und der praktischen Durchführung dieser Regneration, an deren Möglichkeit wir aus Religion und Kunst unentwegt glauben dürfen, widmeten wir uns dann in jedem Sinne. (X, 330; 334—336.)

So läuft das Ganze schliesslich doch unfehlbar auf einen germanisch-christlichen Aktivismus aus, und wäre denn unserer Weisheit letzter Schluss — Welterlösung: die erhabene Mission und That Christi; nach diesem Beispiel: Weltüberwindung als Aufgabe und Bestimmung der gesamten Menschheit; hierzu Weg und Voraussetzung aber: Selbstüberwindung als Pflicht und Leistung jedes Einzelnen . . .

„Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, die die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen." Da ich auf meinem Wege zu der Überzeugung gelangt bin,

Digitized by Google

„dass wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen kann, durfte ich der ersteren einen um so höheren Beruf zuerkennen, als ich sie mit wahrer Religion vollkommen eins erfand."

Mit diesen beiden Worten beginnt und schliesst Wagner seine inhaltreiche Studie über „Religion und Kunst". (X, 275 und 323). Nicht um eine Art Reformation oder gar um eine neue „Religionsstiftung" durch die Bayreuther Kunst kann es sich bei diesen Worten handeln; auch nicht etwa ein fauler, David Friedrich Strauss'scher Ersatz der Religion überhaupt fortan durch die Kunst, ein ästhetisches Schwelgen in erhebenden Kunsteindrücken ohne weitere Religionsübung, kann damit beabsichtigt sein — und gewiss wird auch niemand mehr, der mir bis hierher mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, ernstlich auf diesen Argwohn geraten können. Vielmehr nur durch die Kunst mögen wir, mag unsere „glaubenslose, schreckliche Zeit" wieder kräftig auf einen Weg zur echten Religion hingewiesen, mit ihrer Stimme kann dem religiösen Geiste selbst eindringlicher und im edlen Sinne allgemeiner zu einem kräftigen Neuerwachen und Neuerstarken verholfen werden. Rechte Kunst vermag zum idealen Ausdruck eines wahrhaftigen, religiösen Geistes zu werden und als solcher auf das Wesen und die Bedeutung dieses Geistes als eines christlichen in unserer irreligiösen und antireligiösen, durch und durch unchristlichen, Welt von Grund aus gar beredt wieder aufmerksam zu machen. Jenes also kann es nicht sein, was wir argwöhnend zu erwarten haben, sagt doch auch Schiller brieflich einmal: „Da man sich schämt, selbst Religion zu haben, und für aufgeklärt passieren will, so muss man sehr froh sein, der Religion von der Kunst aus zu Hilfe kommen zu können." Wohl aber dürfte auf ein Anderes, Positives unser Augenmerk hinfürder zu

Digitized by Google

richten sein, das uns zu einem ganz neuen, bisher noch nicht geahnten Ausblicke schliesslich noch führen mag. Abermals sind es Aufzeichnungen aus der letzten Phase der religiösen Entwicklung Wagners, die uns zur Verfolgung dieser Betrachtungen den Weg weisen sollen.

„Es war eine schöne Zeit für die römische Kirche" — so lesen wir in „Deutsche Kunst und deutsche Politik" (VIII, 129 f.) — „als Michel Angelo die Wände der Sixtinischen Kapelle mit den erhabensten aller Malerwerke schmückte; was bedeutet dagegen die Zeit, in der bei grossen festlichen Gelegenheiten diese Werkè durch theatralische Draperien und Flitterstaat verhängt werden? — Es war eine schöne Zeit, als ein Papst durch Palestrina's erhabene Musik bestimmt wurde, den Schmuck der Tonkunst . . . dem Gottesdienste zu erhalten; was sagt uns die Zeit, in der die eben beliebteste Opernarie und Balletmusik zum Credo und Agnus erklingt? — Es war eine schönere Zeit, wo das spanische Auto die erhabensten Mysterien des christlichen Dogma's von der Bühne herab im dramatischen Gleichnisse dem Volke vorführte, als da von der Hauptstadt der weltlichen Schutzmacht der Kirche (Paris) aus eine Oper die Welt durchzog, in der (wie in den ‚Hugenotten') Mörder und Mordbrenner im heiligsten Kirchengewande den grässlichen Priesterjargon ihrer immerhin effektvollen Terzetten anstimm(t)en. Einen Sinn, der den Vertretern der katholischen Interessen sehr wohl zur Beachtung empfohlen werden dürfte, hat es gewiss nicht minder, wenn das neuerdings zum Kanon erhobene Dogma der unbefleckten Empfängnis manch frivoles Witzwort in der französischen und englischen Presse hervorrief, dagegen der grösste deutsche Dichter sein grösstes Gedicht mit der beseligenden Anbetung der Mater gloriosa als höchsten Ideals des fleckenlos Reinen beschloss. Sollten sie nicht der Meinung sein können,

Digitized by Google

dass der letzte Akt der Schiller'schen ‚Maria Stuart' (oder auch die „Jungfrau von Orleans', vgl. X, 119 f.) in anderer und empfehlenderer Weise über die Bedeutung der katholischen Kirche Aufschluss giebt, als heutzutage es Herrn L. Veuillot in Paris durch seine Zänkereien und schlechten Witze gelingen kann? Die ursprünglich reformatorische Bewegung Deutschlands war gar nicht auf Trennung von der katholischen Kirche ausgegangen; im Gegenteile galt sie der Neugründung und Befestigung des bestehenden allgemeinen Kirchenverbandes durch Abschaffung der entstellenden und das religiöse Gefühl der Deutschen beleidigenden Missbräuche der römischen Kurie. [Seitdem nun freilich —] Religionsspaltung: ein grosses Unglück! Nur eine allgemeine Religion ist in Wahrheit Religion: verschiedene, politisch festgesetzte und staatskontraktlich neben oder unter einander gestellte Bekenntnisse derselben bekennen in Wahrheit nur, dass die Religion in ihrer Auflösung begriffen ist." (X, 60.) — Jedenfalls wären (nach unserem Künstler) die ebenso innigen als schönen Hoffnungen und Bestrebungen, die der unvergessliche König Maximilian II. von Bayern einer Vereinigung der gespaltenen christlichen Konfessionen in Deutschland zuwandte, eifriger und hingebender in Überlegung zu ziehen gewesen, als die üble Trennung Deutschlands in eine katholische und eine protestantische Hälfte, durch Begünstigung einer politisch Preussen und Österreich einzig über lassenden Mainlinie*) (VIII, 132). Im Grunde genommen versteht ja auch unter „Religionsfreiheit" der Deutsche nichts Anderes „als das Recht, mit dem Heiligsten es ernst und redlich meinen zu dürfen" (X, 64).

Das wäre denn also ein Glaubensbekenntnis, und

*) Die Abhandlung stammt aus dem Jahre 1867!

Digitized by Google

doch wieder keine „Konfession“ — beide Konfessionen stehen vielmehr für Wagner nun als ebenbürtig und gleichberechtigt einander gegenüber! Aber ganz ebenso hatten ja wohl auch schon Goethe und Schiller bei allen ihren protestantischen Neigungen gewisse Schwächen für die katholische als die ästhetischere Religion zur Schau getragen, und konnte noch in unserer Zeit ein Paul le Lagarde, der „Protestant“, dem Luther'schen Puritanismus gegenüber auf die „Ströme von Segen“ hinweisen, die „von dem Madonnenbilde auf die Menschheit hernieder geflossen sind“. Alle Benennung ist Bestimmung, alle Konfession Abgrenzung und Beschränkung, wie alles Rubrizieren und Klassifizieren auch. Noch nie ist das Leben in seiner Reichhaltigkeit, Fülle und individuellen Vielgestaltigkeit durch irgend solch' ein Schubfach erklärt worden — schier keiner von unseren grossen Meistern und Geistern seit dem vorigen Jahrhundert: Schiller, Goethe, Mozart, Beethoven, Schopenhauer u. s. w. hat einer besonderen „Konfession“ ganz klar und bestimmt mehr eingereiht werden können. Zwar hören wir von Wagner, dass er in der protestantischen Kirche das heilige Abendmahl gefeiert und sich bei einer solchen Gelegenheit einmal über den unvergleichlichen Wert des schlichten evangelischen Gottesdienstes näher ausgesprochen habe, der alle Möglichkeit religiöser Vertiefung in sich schliesse. Allein nachdem er bei sich die geistigen Resultate der beiden christlichen Hauptkirchen überwunden und religiös in sich zu einer höheren Einheit fortgebildet und auch verschmolzen hatte, darf es nicht mehr befremdlich erscheinen, wenn er nun auch nicht einzig und allein unter dem einseitig-kurzsichtigen Gesichtswinkel der einen von beiden Konfessionen mehr betrachtet werden kann. Er ist thatsächlich in seinen Anschauungen wie in seiner Kunst, philosophisch wie religiös, zu einer

Digitized by Google

höheren Einheit über beide hinaus fortgeschritten, aber er hat dabei die besonderen Konfessionen, das Katholische und Protestantische, so wenig aufgehoben oder gar vernichtet, dass sie im Gegenteil als konstituierende Grundelemente darin mit eingeschlossen sind und innig verbunden, jedes an seinem Platze, lebendig fortbestehen. Das Resultat nun dieser Vereinigung haben wir in des Künstlers letzter, hochragender Schöpfung, dem „Bühnenweihfestspiel: Parsifal" vor uns. Was früher (im „Tannhäuser" und in den „Meistersingern") als Moment für sich, je in einem Einzelnen gesondert, ausgeschieden war, das Katholisierende und das Reformatorische — hier ist es in einem einzigen Werke harmonisch zu einem idealen Ganzen vereinigt,*) und es mag gleich an dieser Stelle nicht übersehen werden, dass daran ebenso gut, oder noch besser: insbesondere, auch die Musik als solche im edelsten Sinne ihr Teil hat. Palestrina und Orlando di Lasso nämlich auf der einen — Bach und Händel auf der anderen Seite bilden die klassischen Grundpfeiler dieses letzten musikalischen Stiles; Katholizismus und Protestantismus erscheinen hier zu einer neuen Religionsauffassung im modernen Bewusstsein verbunden, wie jene beiden Stilelemente ja auch eine moderne, eigenartige Tonkunst reichsten Empfindungslebens noch überschwebt. So wollen wir denn im Nachstehenden versuchen, uns dies im Einzelnen noch am Drama selber klar zu machen, hoffen uns dabei aber um so kürzer fassen zu dürfen, als wir gleichzeitig auf eine ganze Reihe vorzüglicher Arbeiten — darunter, als die besten, vor Allem die von Hans

*) Man vgl. überdies die musikalischen Motive zu „Heil! Heil! der Gnade Wunderheil" im „Tannhäuser" und das Glaubensmotiv ($^6/_4$-Takt, Klavier-Auszug S. 4) im „Parsifal," sowie Auf- und Abzug der Gralsritter in letzterem Werk mit dem Vorspiel, dem Choral u. a. in den „Meistersingern".

Digitized by Google

v. Wolzogen, Schemann, Schläger, Körber, Förster, Löffler, Fr. Kögel und Heckel**) — hinzuweisen vermögen, die das Thema „Parsifal," meist unter Berührung auch unserer Fragen, mehr oder minder einlässlich bereits behandelt haben. Die genannten Arbeiten können zudem als beredte Zeugnisse für den thatkräftig regen, weiteren Ausbau der von dem Meister in Wort, Werk und That angeregten neuen Religionsanschauungen bei seinen Schülern angesehen werden.

Es ist im Wolfram'schen „Parzival", wo sich an einer Stelle die klare Bestimmung findet, dass niemand sich „Monsalväsch", d. i. also der Gralsburg, zu nahen pflege, der nicht zuvor „solche Busse bot, die sie vor dem Walde heissen Tod". Auch schon im Geiste des mittelalterlichen Gedichtes lässt sich dieses Wort kaum anders deuten als: „wer nicht zuvor (draussen) sein Selbst getötet, den eigensüchtigen Willen schon gebrochen hat". In der Gralsburg heissen sie's eben Leben! Damit aber ist Wesen und Charakter des Gralreiches als einer durchaus religiösen Sphäre (wie auch die Idealität von Zeit und Raum in ihr durch des alten Gurnemanz viel angefochte, mysteriöse Erklärung: „Zum Raum wird hier die Zeit") ohne Weiteres schon gekennzeichnet. Wie kommt nun auf dieses Gebiet der Knabe

**) H. v. Wolzogen: „Religion des Mitleidens", „Leitfaden zu Parsifal"; Bayr. Bl. 1878, X, XI; 1881, IV, VI, VII, VIII, IX; 1883, I; 1885, II; 1886, II u. III; 1888, XI, XII; 1890, III, XI; L. Schemann: Bayr. Bl. 1879, I—IV; Ed. Schläger: „Die religiöse Bedeutung des Parsifal für unsere Zeit". J. H. Löffler: Bayr. Bl. 1883, II; 1884, VIII/IX; 1885, I; 1878, I/II; Fritz Kögel: Bayr. Bl. 1884, IV; C. Heckel: Bayr. Bl. 1891, I; Hans Herrig: Bayr. Bl. 1888, V; Wolfg. Körber: Bayr. Bl. 1883, VII; Bernh. Förster: „Parsifal-Nachklänge". Vielleicht darf ich auch an meine Beiträge erinnern: Bayr. Taschenkal. 1886, Bayr. Bl. 1888, I; IX; 1890, I/II; sowie: „Hat R. Wagner eine Schule hinterlassen?" (Kiel, bei Lipsius & Tischer; 1892.)

Digitized by Google

Parsifal, der als „reiner Thor“, d. h. „nicht-wissend“, mit seinem Pfeil und Bogen Felder und Wälder durchstreift? Offenbar als „natürlicher Mensch“, der noch „nichts vernimmt vom Geiste Gottes“, da es ihm noch eine „Thorheit“ ist und er es „nicht erkennen kann“, der aber gerade seiner kindlich reinen, unwillkürlich frischen Natürlichheit wie seiner Armut am Geiste wegen zum Himmelreich vor Vielen berufen erscheint und hierher gelenkt wird durch göttliche Gnade. Ob er aus einem Berufenen ein Auserwählter werden wird, hängt ganz von ihm und seiner Haltung den göttlichen Geheimnissen gegenüber ab.

Man hat missverständlicher Weise nur zu oft im Parsifal den „Erlöser“ selbst, eine Art „Jesus von Nazareth“ redivivus, in's Menschliche unserer Zeit übersetzt, erblicken zu sollen vermeint. Nichts von Alledem! Denn ganz abgesehen davon, dass schon einige besonders hervorstechende Verse im Drama diesen Wahn hätten verhindern können,*) muss diese durchaus verfehlte Auffassung noch obendrein von wenig eindringendem Verständnis für den Gang der Handlung Zeugnis ablegen. Auch gewisse Reminiszenzen an bestimmte Begebnisse und Persönlichkeiten der heiligen Geschichte, wie z. B. an Liebesmahl, Fusswaschung und Taufe, sodann die beiden Christusköpfe (der dunkel-leidende bei Amfortas, der im Hellblond herrlich erstrahlende bei Parsifal — der erstere wie der l e i d e n d e Heiland am Kreuze, der letztere wie der s i e g r e i c h Auferstandene), der Anklang an Simeon ferner im Titurel, an Johannes den Täufer im Gurnemanz und an Maria Magdalena in der Kundry —: auch s o l c h e Züge dürfen hierin nicht weiter irre machen, sollen sie

*) II. Akt: „Des H e i l a n d s Klage da vernehm' ich . . .“ „Erlöser, Heiland, Herr der Huld — wie büss' ich Sünder solche Schuld!“ III. Akt: „Die Taufe nimm und glaub' an den Erlöser!“ — lauter Worte aus Parsifals eigenem Munde.

Digitized by Google

doch — weit entfernt, diese biblischen Personen und Geschehnisse selbst darzustellen — in ihrer typischen Ausprägung und mit symbolischem Hinweise die tiefere Wirkung, die religiöse Weihe der Kunst (im Gegensatz zu jeder Profanation durch äusserliche Schaustellung) an diesen rein menschlichen Vorgängen lediglich erhöhen. Das also kann es auch wieder nicht sein, was den eigentlichen Anlass zu jenem Missverständnisse gegeben haben mochte; höchstens die Schlussworte, das gebe ich zu: „Erlösung dem Erlöser!" mochten für einen Augenblick vielleicht irre leiten und den Blick nach einer Seite hin verdunkeln. Aber auch nur für einen Augenblick; denn selbst einer, der daraus Parsifal als den „Erlöser" für Amfortas sich konstruiert hätte, dürfte doch unmöglich auf die Dauer verkennen, dass der Sinn hier ungefähr die Bitte — nein, das selig erstrahlende, gläubige Bewusstsein ausspricht: „Erlösung werde dem Willen zur Erlösung!" — demnach nur eine andere Version ist des: „Christus ist für uns in den Opfertod gegangen; durch den Glauben an ihn, wodurch unser Wille zum Leben ein solcher zur Erlösung wird, können auch wir erlöst werden". Also, auch wenn wir nicht bestimmt wüssten, dass der Schöpfer des „Parsifal" seinen Schülern wiederholt strenge verwiesen hat, Worte wie „erlösend", „Erlösung" oder gar „Erlöser" so leichthin und beliebig zur Bezeichnung nur irdischer, wenn auch edelster Dinge zu gebrauchen — auch dann würden wir Vorwürfe wie „Profanation des Heiligsten", „theatralische Darstellung des Göttlichen" u. dgl. ohne Weiteres hier abzulehnen haben.

Nicht ein vermenschlichter Jesus, sondern eine Vermenschlichung der Erlösungslehre Christi ist Parsifal, der Held und vor Allem das Drama. Sein Ausgangspunkt, Tendenz und Meinung kann nur sein, was Richard Wagner für jeden Christenmenschen als verbindliche

Digitized by Google

Lehre bezeichnete, wenn er sagte: „Die ungeheure Schuld alles Daseins nahm ein sündenlos göttliches Wesen selbst auf sich und sühnte sie mit seinem eigenen qualvollen Tode. Durch diesen Sühnungstod durfte sich alles, was atmet und lebt, erlöst wissen, so bald er als Beispiel und Vorbild zur Nachahmung begriffen wurde.“ Von diesem Beispiel und Vorbild wurde denn auch der Jüngling Parsifal mächtig ergriffen, da er anlässlich der Gralshandlung die Heilandsklage um die sündige Menschheit (die nun trotz seinem Opfertode den Erlösungsquell, den heiligen Gral, mit der Zeit wieder getrübt hat) in des Amfortas düster qualvoller Selbstanklage zum ersten Male so tief eindringlich zu sich sprechen hörte. Das war ein Gefühl, ein Eindruck — nicht mehr nur auf seine Vorstellung, sondern auf seinen Willen, den er auslösen wird, sobald ihm das Motiv dazu wird entgegentreten. Denn schon aus dem brechenden Blick des sterbenden Tieres war ihm ein Leiden schmerzlich aufgegangen, das ihn um so tiefer ergreifen, sein Gemüt um so empfänglicher für die nachfolgenden Vorgänge beim Liebesmahl und deren heilige Schauer stimmen sollte, als er selbst jenes Leiden doch nur mutwillig herbeigeführt hatte.*) Jetzt war ihm, beim höchsten Schmerzensausruf des leidenden Gralkönigs, die so wichtige „Erkenntnis der Erlösungsbedürftigkeit“ als „Gemütsthatsache und Willensaufforderung“ aufgegangen. „Welthellsichtig“ und dazu erlösungskräftig oder erlösungsbewusst aber wird er vollends, da ihm in Klingsors Zaubergarten Kundry mit ihrem süchtigen Verlangen entgegentritt, an ihrem Kuss er nachfühlend aus eigener Erfahrung Amfortas' Ver-

*) So schiesst er in kindlichem Übermut Vögel aus der Luft herab, um kurz darauf ihren Tod heftig zu beweinen: dieser tiefe Zug findet sich schon im alten Parzivalgedicht.

Digitized by Google

gehen und seine Schmerzen erst erkennen lernt. Es ist zu charakteristisch, dass der Jesuitenpater Th. Schmid (in seiner Broschüre über „Richard Wagner und das Kunstwerk der Zukunft") bei dieser Stelle gerade entrüstet ausruft: „Die wahre Unschuld flieht, wenn sie noch kann!" Das ist eben Weltflucht — katholisch gedacht. Parsifal aber stellt sich — echt protestantisch — der Versuchung und überwindet, zuerst sich selbst und dann die ihn umgebende Welt, die er damit zugleich von ihrem Fluche erlöst. Nirgends ist damit gesagt, dass der Parsifal bei Wagner nicht auch (wie bei Wolfram — nur etwa später) vermählt sein könne. Der Gralskönig sollte sogar verheiratet sein, und wie wäre auch sonst Lohengrin zu erklären? Nur diesem zweifellos sündigen Liebeswerben hatte Parsifal zu widerstehen, und der innere Lohn folgte auf dem Fusse nach: er gewann, gefeit hierdurch gegen allen Angriff, den „heiligen Speer" aus Klingsors Hand zurück — das äussere Zeichen der obsiegenden Macht, das dem Gralreiche (der Religion) durch seines Königs Fall verloren gegangen und mittlerweile eben dem Weltreich anheimgefallen war. Diese heilige Lanze steht obendrein noch in einer ganz besonderen, für die Entwicklung Wagners interessanten Beziehung zu dem alten Götterspeere Wotans mit seinen Vertragsrunen. Während dieser noch sich mit dem Schwert des furchtlos freien Helden „kreuzen" und durch dieses erst mitten entzwei geschlagen werden musste (+), bricht jene sich selbst in der Hand des Helden (+) zum Zeichen des Kreuzes, unter dem nun auch Klingsors täuschende Pracht und trügende Macht unfehlbar in Trauer und Trümmer zerfällt. Erst aber, wenn sie heil und hehr auf das Gralsgebiet selbst zurückgebracht sein wird, ist Parsifals Heilsthat, die sich bislang nur in einem einzigen (allerdings für alle andern typischen und viel-

Digitized by Google

leicht wichtigsten) Falle bewährt hat, völlig entschieden und damit auch die sittliche Obmacht des Grales über die Welt endgültig wieder hergestellt. Darum muss der Held von hier nach dort (zwischen dem zweiten und dritten Akte) noch der „Irrnis und der Leiden Pfade" wandeln (anders als Christus, der als von Anfang an „durchaus sündenlos und unfähig zu sündigen" erkannt ist) — „ein Mensch, wie alle", darin wie in manchem Andern wieder ähnlicher Chakya-Muni, der ebenfalls erst durch Mitleid wissend und dadurch dann zum vollendeten Buddha wurde. (Heckel.) Anders aber z. B. wieder um als Siegfried oder Wotan — und das ist nun ein grundwesentlicher, ganz ausserordentlicher Unterschied zwischen beiden Dramen, wie zwischen den beiden Entwicklungsperioden des Bayreuther Meisters überhaupt — wird Parsifal des eigenen Heiles und der heilbringenden Kraft für Amfortas nicht erst durch seinen Untergang teilhaftig.*) Ist doch seither als letzte und höchste Konsequenz des ursprünglichen Wagner'schen Weltgedankens die christliche Idee der Gnade mit hinzugetreten, die durch des Heilandes Kreuzestod bei rechter Nachfolge die Erlösung Allen erbarmend vermitteln lässt. Unseres Helden Heiligung tritt daher ein, so bald das Geheimnis des Grales, d. h. das Gnadenmysterium des heiligen Abendmahles, ihm offenbar geworden ist und darauf hin der Schrein von ihm selber enthüllt wird. Das christliche Drama, wie es tief aus unserer nationalen Eigenart heraus neu erstanden ist, steht vor uns. (Dr. Otto Eiser, Bayr. Bl. 1878; S. 228.) —

Wir haben auch noch einige andere Züge hier nachzutragen. Vor Allem wird Amfortas in diesem Zusammenhange das Urbild der unter dem innern Zwie-

*) Nur die schwarze Trauerrüstung des Helden zu Beginn des dritten Aktes scheint noch an Tod zu erinnern.

Digitized by Google

spalt des „Wollens und nicht Vollbringenkönnens des Guten“ schwer leidenden Menschheit. Fast möchten wir sagen, er verkörpere die unter dem unentschiedenen Antagonismus, dem Hin und Her zwischen Gott und Welt (wie an der Verquickung zwischen Altem und Neuem Testament), krankende moderne Christenheit. Der zurückgebrachte Speer schliesst die klaffende Wunde — das Bewusstsein der wiedergewonnenen sittlichen Obmacht des Göttlichen über das Weltliche, des Religiösen über das Staatliche, der Verneinung über die Bejahung, heilt, kräftigt, erhebt den kranken Organismus und lässt Amfortas' Antlitz verklärt aufleuchten. „Sei heil, entsündigt und gesühnt, denn ich verwalte nun dein Amt!“ sagt Parsifal zu ihm — der entschiedene Erlösungswille tritt die Herrschaft im Gralreiche an. Kundry dagegen bedeutet wohl die Welt der Erscheinung schlechthin mit ihrer Sucht und ihrem Leiden — das „Weibliche im Menschlichen“, die Bejahung des Willens zum Leben. Heidentum und Judentum, Gundryggia, Herodias und Ahasvera — alles in einer Person, vereinigt sie in sich überdies noch die wesentlichsten Züge der älteren Maria Magdalena aus dem „Jesus von Nazareth“-Entwurf und des Tschandalamädchens Prakriti aus der „Sieger“-Skizze. Amfortas scheint sich gleichsam durch Parsifal und Kundry in die beiden Seiten seines inneren Wesens auseinandergelegt zu haben. So ist sie die eine der „zwei Seelen“ in des unglückseligen Königs Brust: der „Wille zum Leben“, der in einer schwachen Stunde dereinst ihn zu Fall, den Widerstreit in seine Natur gebracht hat — die andere Seele, der „Wille zur Erlösung“: Parsifal, der jenen besiegt, aber auch durch dessen kräftige Überwindung sich selbst und Amfortas dauernd wieder die Ruhe bringt. „Es ist ein schöner Zug der Legende, welcher auch den Siegreich-Vollendeten zur Aufnahme des Weibes

Digitized by Google

in die Gemeinde sich bestimmen lässt" — so lautet der Schlusssatz in der letzten von Wagners Hand geschriebenen, leider unvollendet gebliebenen Abhandlung über „das Weibliche im Menschlichen". Daraus erklärt sich auch, warum Kundry jetzt, nach ihrer Erlösung, sogar mit auf die Gralsburg schreiten kann. Dort stirbt sie — es ist geradezu ein notwendiger Naturprozess für sie —, nachdem sie schon vorher auf Gralsgebiet in Unterwürfigkeit nur mehr „gedient" hatte, mehr und mehr nun dem Leben ab.

Gehen wir sodann über zu dem eigentlichen Kultus des Grales, so wird unser Auge zu allernächet auf der Gralshandlung im ersten Akte ruhen bleiben. Wir haben schon oben vor das Betreten des Gralsreiches im Allgemeinen den „Tod des Eigenwillens" gesetzt gesehen; jetzt muss uns fesseln, wie bei dem heiligen Vorgang der Gralsspende selbst, unter dem andachtsvollen Gebet der sämtlichen Ritter, währenddem in der Kuppel langsam und ausdrucksvoll der Segen nach Matthäus, Markus, Lukas und St. Paulus gesungen wird, eine immer dichtere Dämmerung sich im Saale verbreitet, das Tageslicht gleichsam abstirbt, um einer anderen Sonne Platz zu machen. Was anders als der Vorgang des mystischen Versenkens in das Innerste, Allerheiligste des Gemütes ist es, was sich hier in idealer Darstellung anschaulich uns offenbart? Der plötzlich von oben auf das heilige Gefäss herabdringende und dieses erglühen machende, blendende Lichtstrahl — ist er nicht jene innere Erleuchtung durch die ganz andere, göttliche Welt, die sich einstellt, wenn wir, vom Tagesschein uns abwendend, in den nächtlichtiefen Schacht unserer Seele hinabsteigen? Man mag nun an das Wunder glauben, dass der also erleuchtete Gral selber die Zehrung gespendet habe, oder lieber annehmen, dass das bereits aufgetragene und bereitete

Digitized by Google

Brot samt dem Wein in den Gefässen durch Amfortas' „sanfte Schwenkung" des leuchtenden Gefässes „nach allen Seiten hin" lediglich nur mehr geweiht, d. h. mit jener geistlichen Kraft im Sinne unseres Sakramentes zu einem himmlischen Gnadengute ausgestattet worden sei — die Wirkung wird sich je nach Anlage des Zuschauers gleich bleiben, und man wird die Handlung gewiss gleich schön und verklärt finden müssen.

Es lohnt sich hier, einen kurzen Blick zurückzuwerfen auf die bezüglichen Handlungen in Wagners früheren Werken: „Das Liebesmahl der Apostel" und „Jesus von Nazareth", und nun diese mit der vorliegenden in einen Vergleich zu bringen. Wohl liesse sich an der Hand dieser Quellen nachweisen, nicht zwar, dass Wagner Zeit seines Lebens zum heiligen Abendmahl gegangen sein müsse (wie uns dies Hans v. Wolzogen aus den letzten Jahren wohl erzählt), doch aber, dass er der heiligen Kommunion alle Zeit, auf jeder seiner religiösen Entwicklungsstufen, dieselbe fromme und ehrfurchtsvolle Hingabe entgegengebracht, wenn auch ihr zu den verschiedenen Zeiten einen verschiedenen geistigen Gehalt untergelegt haben mag.

Im erstgenannten Werke singt der „Chor der Jünger":

„Kommt her, ihr, die ihr hungert, die ihr dürstet,
Zu stärken euch, beut er sein Fleisch und Blut!
Was wollen wir nun zagen, warum schmachten,
Da solche Nahrung uns erquicken soll?"

Es ist im Grunde doch nur das überlieferte Christentum in den herkömmlichen Formen von Wagners vorrevolutionärer Periode, was uns daraus anspricht, sofern wir nicht etwa die Bezeichnung „Fleisch (und Blut)" sowie allenfalls den Umstand auffällig finden sollen, dass bei der Wiederholung der Strophe durch den

Digitized by Google

„Ersten Chor der Jünger" für das Wort „beut" im zweiten Verse hier bereits „opfert" vom Dichter eingesetzt wird. Ungleich weiter vertieft tritt uns der Abendmahlsgedanke schon in dem an zweiter Stelle genannten dramatischen Entwurfe entgegen. Zunächst scheint es mir dort nicht ganz ohne Bedeutung, dass (S. 8) von denen um Christus, vor Jesu Predigt vom Schiffe aus, unter die Menge „Brot und Wein" verteilt werden. Eine Art Überleitung bildet das Jesu in den Mund gelegte Wort (S. 43): „Durch ein Opfer vom Blut der Stiere und Böcke ging der Hohepriester einmal alljährlich in das Heiligste des Tempels ein, das doch von Menschenhand gemacht ist: ich gehe durch das Opfer meines eigenen Blutes einmal für alle Zeiten in das Allerheiligste des Tempels, der von Gottes Händen geschaffen ist: der Tempel Gottes aber ist die Menschheit." Ebenso das andere (auf S. 45 verzeichnete), jenes vorige ergänzende: „Eure Väter haben Manna gegessen in der Wüsten und sind gestorben. Ich bin das Brot, das vom Himmel kommt, auf dass, wer davon isset, nicht sterbe." (Eine andere Stelle über Milch und Lebensbrot vgl. S. 37.)

Ausserordentlich tiefgehend und vielbedeutsam ist nun aber vollends der Sinn, wie ihn dort — nach Wagner — Christus selbst in die Einsetzung dieses Gedächtnisfestes für seine Jünger legt, was aus nicht weniger als vier belangreichen Stellen hervorgeht. Die erste und hauptsächlichste von ihnen, zu der sich die übrigen etwa wie Ausführung zu These verhalten, findet sich sogar in dem ausgeführten dichterischen Entwurf selber auf S. 14. Da heisst es unter der Rubrik „Austeilung des Abendmahls" wörtlich: „Alles liegt Jesus daran, dass mindestens seine Jünger ihn nun innig verstehen lernten — dies soll durch seinen Opfertod geschehen, nach dem der heilige Geist ihnen gesendet

werden solle". Und dazu in „" als Worte Christi gedacht: „Dass ich ewig bei euch*) sei, muss ich jetzt von euch scheiden." Näher hätte sich Christus seinen Jüngern (nach S. 27 und 58) dann etwa wie folgt erklärt: „So lange ich noch lebe, seid ihr im Ungewissen über mich, denn ihr seid noch unklar darüber, und eure Wünsche sind darüber uneinig, was ich thun könnte: wenn ich nicht mehr sein werde, werdet ihr über mich zur Klarheit kommen, denn ihr wisset dann, was ich gethan habe. Jetzt verstehet ihr mich nicht, denn ich bin noch ausserhalb euer: drum geb' ich euch mein Fleisch und Blut, dass ihr es esset und trinket, damit ich euch inwohnen möge." Und nun, als Krönung und Motto zugleich für den würdigen Empfang und die rechte Übung des Mahles, S. 36 und 97 das Wort: Auch „euren Leib sollet ihr opfern tagtäglich und allstündlich, dass er lebe in der Liebe Gottes —" in Zusammenstellung mit dem Paulinischen: „Ich sterbe täglich!"

Also nicht nur eine Gewohnheitsfeier und ein Erinnerungsmahl erkannte Wagner schon damals darin, ein Liebesmahl der Vereinigung und geistigen Aneignung neben der Gedächtnisfeier erschien es ihm vor Allem; und mehr und mehr gelangte nun sein tiefer, für alle Zusammenhänge so klarer Blick dazu, im heiligen Abendmahl ein ernsteres Sinnbild für das Sühnopfer Christi, in Brot und Wein, stets im Hinblick auf den möglichen Tod genossen, zugleich die Vorbilder für eine menschenwürdigere Gestaltung unseres täglichen Mahles selber zu erfassen. So schreibt er in „Religion und Kunst" (X, 297): „Sein eigenes Fleisch und Blut gab der Heiland als letztes, höchstes Sühnungsopfer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch dahin und

*) „und in euch" — hätte der Dichter nach den begleitenden Erläuterungen auch noch sagen können.

reichte dafür seinen Jüngern Wein und Brot zum täglichen Mahle ... Trotzdem diese Lehre, ernstlich erwogen, den allgemein fasslichen Kern des Christentums bilden sollte, wurde sie zu einer symbolischen Aktion, vom Priester ausgeübt, umgewandelt, während ihr eigentlicher Sinn sich nur in den zeitweilig verordneten Fasten ausspricht, ihre strenge Befolgung aber nur gewissen religiösen Orden, mehr im Sinne einer Demut fördernden Entsagung als dem eines leiblichen wie geistigen Heilmittels auferlegt bleibt.“ Im ersten Akte des „Parsifal“ endlich erleben wir folgende Darstellung der Liebesmahlfeier:

Die Gralsritter:

Zum letzten Liebesmahle
gerüstet Tag für Tag,
Gleich ob zum letzten Male
es heut' ihn letzen mag,
Wer guter That sich freut:
ihm sei das Mahl erneut:
Der Labung darf er nah'n,
die hehrste Gab empfah'n.

Jüngere Männerstimmen (von der mittleren Höhe des Saales her vernehmbar):

Den sündigen Welten
mit tausend Schmerzen
Wie einst sein Blut geflossen,
Dem Erlösungs-Helden
mit freudigem Herzen
Sei nun mein Blut vergossen.
Der Leib, den er zur Sühn' uns bot,
Er leb' in uns durch seinen Tod!

Knabenstimmen (aus der äussersten Höhe der Kuppel):

Der Glaube lebt;
die Taube schwebt,
Des Heilands holder Bote.
Der für euch fliesst,
des Weins geniesst,
Und nehmt vom Lebensbrote!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Digitized by Google

Knaben (aus der Kuppel):

Nehmet hin mein Blut
um unsrer Liebe willen!
Nehmet hin meinen Leib,
auf dass ihr mein gedenkt!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Knabenstimmen (aus der Höhe):

Wein und Brot des letzten Mahles
Wandelt' einst der Herr des Grales
Durch des Mitleids Liebesmacht
In das Blut, das er vergoss,
In den Leib, den dar er bracht'.

Jünglingsstimmen (aus der mittleren Höhe):

Blut und Leib der heil'gen Gabe
Wandelt heut' zu eurer Labe
Sel'ger Tröstung Liebesgeist,
In den Wein, der nun euch floss,
In das Brot, das heut' euch speist.

Die Ritter:

Nehmet vom Brot,
wandelt es kühn
  Zu Leibes Kraft und Stärke;
Treu bis zum Tod,
fest jedem Müh'n,
  Zu wirken des Heilandes Werke. (Erste Hälfte)
Nehmet vom Wein,
wandelt ihn neu
  Zu Lebens feurigem Blute,
froh im Verein,
brüdergetreu
  Zu kämpfen mit seligem Mute. (Zweite Hälfte)

(Sie erheben sich feierlich und reichen einander die Hände.)

Alle Ritter:

Selig im Glauben!
Selig in Liebe!

Jünglinge (aus mittlerer Höhe):

Selig in Liebe!

Knaben (aus oberster Höhe):

Selig im Glauben!

Digitized by Google

Es war notwendig, diese Verse in ihrem ganzen Umfange hier anzuführen. So sehr sich der Schöpfer des „Parsifal“ in seinen Prosaschriften hinsichtlich seiner Anschauungen mit der Zeit verändert, religiös entwickelt haben mag — die innerste, letzte Einheit dieser geistig-religiösen Entwicklung prägt sich in seinen künstlerischen Werken, ausser in dem Begriff „Erlösungsbedürftigkeit“, der sie alle von den „Feen“ bis zum „Parsifal“ ohne Ausnahme beherrscht, schliesslich doch in dieser, auf allen Stufen gleichen Verehrung und ernsten Würdigung des Abendmahlssakramentes aus. Dabei wollen wir ja sicherlich nicht verkennen, wie auch hier ein Fortschreiten, Läutern, Entwickeln und Vertiefen des Gedankens platzgreift. Wenn nun aber ein Beurteiler aus dieser Gralshandlung einmal gar herausgefunden haben wollte, dass die Transsubstantiation nach Wagner „lediglich in der Verdauung beruhe“, so müssen wir doch billig — er möge uns das verzeihen — seine Akribie bewundern, die ihn auf solche, noch von niemand Anderem gesehene Subtilitäten des Wagner'schen Genius geraten liess. Der Sinn der von den Rittern gesungenen Verse, die er seiner scharfsinnigen Betrachtung allenfalls zu Grunde gelegt haben mag, kann nunmehr, nach der ganzen, von uns vorausgeschickten Entwicklung füglich doch nur der sein: Wir sind nicht auf der Erde, um Gott zu schauen, sondern um für Gott zu zeugen und zu streiten; darum auch leben wir nicht, um zu essen, sondern essen wir, um in diesem Geiste nur zu leben — „treu bis zum Tod“, jederzeit bereit, von hier abberufen zu werden, lediglich „zu wirken des Heilands Werke“.

Und hier haben wir denn zugleich das Neue in der Religionsanschauung, die höhere Vereinigung von Aktivismus und Beschaulichkeit, Optimismus und Pessimismus, Weltdurchdringung und Weltverneinung — das Beste

Digitized by Google

von jedem, Protestantismus und Katholizismus, in Einem beisammen: Weltüberwindung! Katholisierend im edelsten Sinne war: der den Sinnen und dem Gemüt durch Symbolik mehr gebende, schönere Kultus, die Anbetung des Messopfers und das Weltflüchtige mystischen Versenkens in die tiefsten Mysterien der Religion; dazu das Allgemeine, Allumfassende des Gralsdienstes; vielleicht auch die Erlösung vertretungsweise durch die Heilsthat eines andern Menschen, bei Amfortas und Kundry (= der katholischen „Fürbitte der Heiligen"). In allen diesen besonderen Punkten bedeutet das Katholische in der That einen Vorzug vor dem Protestantischen und soll auch fürderhin wohl zu Recht bestehen. Aber auch schon die Apostel und Jünger im früheren „Liebesmahl der Apostel" fühlten sich als ecclesia militans, denn dräuende Feinde des Glaubens hatten ringsum sich wider sie erhoben; und so lebte auch in dem dem Gralsdienste sich weihenden Ritter der alte protestantische Begriff des miles christianus wieder auf. Nicht Klosterbrüder, sondern Mönche und Ritter zugleich sind diese Gralsmannen — kräftige und mutige Kämpen für das Heilige wider die entgöttlichte Welt, die sie darum noch nicht bejahen, wenn sie sich zu solchem Zwecke in sie begeben und in ihr sich aufhalten. Wie später Lohengrin werden diese Ritter vom „heiligen Gral" in die Welt hinausgesandt als Streiter für Religion und Wahrheit, Recht und Gerechtigkeit, für Unschuld und Frauenehre — kurz, sie sind „Menschen",*) das aber heisst (nach Goethe) „Kämpfer" sein: „fest jedem Müh'n" — kämpfen sie „brüdertreu mit seligem Mute"! Und das ist das gesund Protestantische, das spezifisch germanische Prinzip in ihnen. Wo bleibt nun bei

*) Man sieht, welch' ganz andere Lösung und Beleuchtung der frühere Lohengrinstoff bei Wagner hier gefunden hat!

Digitized by Google

diesem „Ora et labora“ noch der vielgeschmähte „indische und pessimistische Quietismus“ in unserem „Parsifal“? Es ist traurig, dass man solche, wenn einmal ausgesprochen, vor dem Genuss des Werkes wie Mauern sich aufpflanzende Vorurteile erst ausführlich widerlegen muss. Und dazu ist es nicht die schlechteste Frucht dieses Bodens, jedenfalls wohl kaum ein Zufall, wenn überall da, wo das Ora, die Gottschau, vorherrscht — tief sinnvoll und übereinstimmend mit dem von jeher in der Tonkunst erkannten Geiste —, die Musik hierzu die Elemente ihres Ausdruckes vom katholischen Kirchenmusikstil der Palestrina*) und Orlando di Lasso (meist a capella) hernimmt (Klav.-Auszg. 74/75; 97/98), in all den Stellen aber, wo der Geist energisch wieder der so notwendigen Befassung mit der Welt, dem Labora, und also einem „Wirken der Gottheit lebendiges Kleid“ sich zuwendet, die Grundelemente Bach-Händel'scher Kunst (und zwar mit Zuhilfenahme zumeist der Instrumentalmusik) ausweist (Kl.-Ausz. 69—71; 94—97; endlich 98—100). Man höre diese markigen Gesänge der Gralsritter, mit dem so charakteristischen harten Sekund-Akkord, voll Händel'scher Kraft und Würde einherschreiten, namentlich ihren letzten, wiederum von der punktierten Achtelbewegung in den Bässen an, mit seiner wahrhaft Bach'schen Grösse, Wucht und Breite: nur eine gänzliche Missachtung des so wichtigen musikalischen Teiles am Werke, oder aber vollständiges musikalisches Unverständnis könnte in diesen

*) Wagner hatte sich schon in den vierziger Jahren, in seiner Dresdner Stellung, mit der Wiederbelebung Palestrina'scher Kirchenmusik eifrig beschäftigt, und ein Franz Liszt konnte späterhin sogar Wagners Ausgabe des Palestrina'schen „Stabat mater“ als „mustergültig“ bezeichnen. Das sogenannte „Gralmotiv“ im Speziellen ist beinahe notengetreu den Responsorien der Dresdner katholischen Hofkirche entnommen und ähnlich zu Ostern auch in der Münchner „Basilika“ zu hören.

Digitized by Google

Sätzen, Formen und Tonfiguren, die nach allen Regeln der Innervation wie nach allen Gesetzen des musikalischen Ausdruckes Thatkraft und Wirkensfreudigkeit predigen, germanisches Wesen, protestantischen Geist noch vermissen wollen. Auch in seinem Programm zum „Parsifal"-Vorspiel (Fragm. S. 106f.) — das er durch die heilige Trias „Liebe, Glaube, Hoffnung" zu umschreiben suchte — hatte der Meister des Werkes selbst (und zwar bei der Analyse des zweiten, des kräftig-starken Glaubensthema's) ausdrücklich hervorgehoben: „Fest und markig erklärt sich der Glaube, gesteigert, willig selbst im Leiden — immer breiter und voller die menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigster Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther wie sanft beruhigt aufblickend".*) Kurz, so viel ist sicher: es ist nicht ein „toter Glaube ohne Werke", was da verkündet und alltäglich geübt wird, sondern jener echte, tüchtige „Glaube, der durch die Liebe thätig ist":

Selig im Glauben!
Selig in Liebe!

So wäre denn das „Fabula docet", sowohl dieses Werkes als in ihm auch der gesamten geistig-relgiösen Entwicklung des Bayreuther Meisters, also doch nur wieder das alte, stets neu bewährte, in seiner Art ewige: Hoc signo vinces! — d. h.: „Im Zeichen des Kreuzes wirst du siegen!" . . .

Wir sind am Ende und schliessen, indem wir es mit voller Überzeugung aussprechen: „Parsifal", das Bayreuther Bühnenweihfestspiel, vereinigt in sich nicht nur

*) Vgl. hierzu auch „Bayreuth. Taschenkal." 1886: „Versuch einer programmatischen Erläuterung des Parsifal-Vorspieles" von A. G. — S. 151, 152.

Digitized by Google

alle Passions-Musiken, Missae Papae Marcelli und Symphonien bis auf Beethovens letzte, die grosse Menschheits-Symphonie — auch unsere christlichen Dome, die gesamte Kunst der christlichen Malerei von Raffael, Leonardo und Dürer bis auf unsere Zeit, alle bedeutsamen Welt- und Menschheitsdichtungen, mittelalterlichen Mysterienspiele und Autos sacramentales, die ganze Weltlitteratur von der buddhistischen Legende mit den Blumenmädchen und dem Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht bis auf den Goethischen „Faust" in Einem sind darin enthalten. Einer der Grössten unserer Nation hat hier zu uns gesprochen und wir sprechen dazu ein freudig „Amen!"

Digitized by Google

ANHANG:

„WAGNER-KULTUR“.

Meiner kleinen Irmingard.

„Lohengrin"

Versuch einer Märchenerzählung für Kinder*)

Es war einmal — weit, weit draussen im grossen Weltmeer — ein sonniger Berg. Schneeweisse, grosse Schwäne umkreisten ihn langsam und still. Auf seinen Felsen stand eine strahlend schöne Burg erbaut, mit geräumigen Hallen, hohen Säulen und mächtigen Kuppeln, die bis in den blauen Azur des Himmels hineinragten, während die goldenen Zinnen der Burg im Licht der Sonne hell erglänzten. Nur reine Menschen von gutem Gewissen konnten den Weg durch all die wilden Klüfte zur Burg hinan finden — bösen Leuten blieb er verschlossen: sie verirrten sich und fielen dann in die Abgründe und Schluchten hinab, wo sie elend und zerschlagen verkommen mussten. Auch durfte keinem Tiere hier ein Leid geschehn, noch der heilige Friede in Wald und Hain gemordet werden. Der Berg selbst hiess Montsalvat, die Burg aber war Gralsburg genannt, denn sie bewahrte den heiligen Gral als Heiligtum — jene köstliche Schale von Smaragd, darinnen Josef von Arimathia das Blut des Heilandes, das vom Kreuze floss, dereinst aufgefangen hatte. Alljährlich einmal flog eine weisse Taube aus dem Himmel herab, senkte sich durch die hohe Kuppellichtung des Tempels auf das heilige Gefäss, das hellleuchtend erglühte, und legte eine Oblate,

*) wie er wohl auch noch auf andere Dramen des Meisters Anwendung finden könnte.

Digitized by Google

die sie im Schnabel getragen, in seinen Kelch. Daran stärkten sich dann die Menschen, die, dem Gralsdienste erkoren, zur Feier hier versammelt waren, das ganze Jahr hindurch, so dass sie nichts Anderes mehr zu essen und zu trinken brauchten, um Kraft zur Ausführung ihrer guten Werke zu finden.

Ein milder Fürst Parsifal mit Namen waltete hier, und seine Mannen waren lauter edle Ritter in weissen Mänteln und mit strahlend silberner Rüstung angethan. Zuweilen, wenn ein Hilferuf von fernher zur Gralsburg drang, wurde einer von ihnen über die Meerflut nach jenem fremden Lande hin entsandt, um die bösen Menschen zu bekämpfen, unschuldigen Frauen und verlassenen Kindern beizustehen und ein Volk mit gutem Beispiel zum Guten zu führen. So lange sie dabei selbst rein und lauter blieben, konnte ihnen kein Feind etwas anhaben, da waren sie Alle gegen Wunden gefeit. Nur durften sie nicht gefragt werden, woher sie kämen und wer sie seien; denn dann mussten sie wieder von hinnen ziehen, nach ihrem seligen Gralreiche zurück, und mussten die Menschen ihrem Schicksal überlassen, ohne ihnen helfen zu können.

Nun war im Lande Brabant der Herzog gestorben. Er hatte einen unerwachsenen Knaben Gottfried und eine schöne, junge Tochter Elsa, die beide auch ihr Mütterlein schon verloren hatten, als Erben hinterlassen. Jedoch eine wilde, gar böse Hexe lebte im Lande, Frau Ortrud nämlich, die Gemahlin des Grafen Telramund, der die nächste Anwartschaft auf den Herzogsthron hatte. Frau Ortrud war ein sehr herrschsüchtig Weib und wollte nicht, dass der Knabe Gottfried dereinst über das Brabanterland regieren sollte. Also verzauberte sie eines Tages den kleinen Prinzen in einen Schwan, so dass er davon schwamm und den Blicken der Seinen ganz entschwand. Und darauf klagte Ortrud die unschuldige Elsa vor

Digitized by Google

allem Volke an, dass sie ihr Brüderchen auf die Seite geschafft, ja sogar gemordet habe, um selber die Herzogin im Lande spielen zu können.

Als König Heinrich, dem diese Kunde zu Ohren gekommen, im Reiche Brabant anlangte, um Gericht zu halten, was an der Sache wahr wäre, da versammelte er das ganze Volk im Freien, unter einer alten, starken Eiche am Ufer jenes Stromes, der breit durch das Land dort fliesst. Er liess auch die trauernde Elsa mit ihren Frauen herbeirufen, und Graf Telramund trat auf und brachte die schlimme Anklage gegen Elsa vor, die seine arglistige Frau ihm selbst zugeraunt hatte. Der König, welcher gar bald merkte, dass die sanfte Elsa solch schwere Unthat nicht begangen haben könnte, fragte sie mild: „Sag' Elsa, was hast du mir wohl zu vertrauen?“ Ob sie einen Ritter nennen könne, der im Kampfe mit dem Grafen Telramund für ihr Recht einstehen und ihre Unschuld bezeugen würde. Da kniete die unglückliche Maid nieder und rief unter heissen Thränen: „Hilf Himmel, es ist eine schwere Verleumdung, was man da von mir aussagt! O, ich gäbe so viel darum, wenn ich selbst nur wüsste, was für ein Unglück meinem armen Brüderchen zugestossen, um das ich so viele Tage und Nächte nun schon laut geweint habe! Der liebe Gott mag mir in meiner Not beistehn, und ich vertraue ganz auf ihn, denn er hat mir auf mein heisses Flehen im Traum einen tapferen Ritter gezeigt, der mein Beschützer und Streiter sein soll, auf dass meine Tugend offenbar werde!“ „Gut denn,“ meinte der gerecht denkende König, befahl die Anordnung des Kampfes und reichte Elsa gütig die Hand, sie zum Sitze an seiner Seite hinanzuführen, denn er glaubte ihrem tiefen Schmerze.

Nun trat der Herold mit seinen vier Fanfarenbläsern in den reich gestickten Wämsern vor, um den Ruf nach dem unbekannten Ritter ertönen zu lassen, der sein

Digitized by Google

gutes Schwert für die bedrängte Fürstin ziehen und ihre Reinheit wider ihre Verleumder schirmen wollte. Immer, wenn die Trompeter ihre Signalrufe nach den vier Himmelsrichtungen hinausgeblasen hatten, rief der Herold, seinen goldenen Stab dreimal am Boden aufstossend, mit erhobener und weithin vernehmbarer Stimme: „Wer hier zu streiten kam für Elsa von Brabant, der trete vor — der trete vor!“ Schon zweimal war dieser Ruf verklungen, ohne dass sich Jemand aus der umstehenden Menge meldete, noch einer irgendwie Miene machte, der Jungfrau beizuspringen; schon war Elsa mit ihren Frauen allen inbrünstig betend auf die Kniee niedergesunken; schon blickten der Graf Telramund und seine schlimme Frau voll hämischen Triumphes im Kreise umher; schon gaben auch die Umstehenden, ja der edle König selbst, welcher Elsa doch so gerne geholfen hätte, ihre Sache verloren. Allein der laute deutliche Ruf, er war durch die klare Luft auch nach der fernen, fernen Gralsburg gedrungen. Und da — beim dritten Male, als alle Hoffnung schon gesunken war, und das Volk bereits anfing, dumpf zu murren: „In diesem Schweigen richtet nur Gott — Elsa ist am Ende doch die Schuldige!“ — da ruft es plötzlich in den hintersten Reihen ganz aufgeregt nach vorne: „Ein Wunder, ein Wunder, ein unbegreiflich hohes Wunder! Seht nur auf den Fluss hinaus!“ Sofort blickte auch schon Alles dort hin. Und siehe da, auf dem Strom, noch in weiter Ferne, aber näher und näher kommend, gewahrte man — von einem Schwan an einem goldenen Kettchen mit dem Schnabel gezogen — einen prächtigen Kahn, in dem stand aufrecht ein stattlicher, schöner Ritter in Silberrüstung mit einem strahlenden Federhelm auf dem blonden Lockenhaupte. Das flimmerte und glänzte nur so, wie eitel Wonne und Seligkeit. Immer mehr näherte er sich in langsamer und feierlicher Fahrt dem Ufer,

Digitized by Google

wo die Leute dicht schon standen und sein Landen erstaunt erwarteten. Und als er jetzt, nachdem er angelegt, aus dem Nachen stieg, streichelte er den Hals seines braven Tieres, gab ihm Zucker in seinen roten Schnabel und liebkoste es, indem er es innig ansang: „Leb wohl, mein lieber, guter Schwan! Kehr' du nun allein wieder durch die Wasserflut zu unserer glücklichen Heimat zurück, und grüss' mir den Vater und auch die Brüder. Ich will derweilen hier bleiben und meine hohe Pflicht als Streiter für Recht und Ehre erfüllen, zum Heile der fälschlich angeklagten Jungfrau. Denn wisset“ — damit wandte er sich an die umstehende Menge, während der Schwan folgsam schon die Heimfahrt antrat — „denn wisset, frei von aller Schuld ist Elsa von Brabant; des zum Zeugen bin ich von Gott hierher gesandt.“ Alles atmete freudig erleichtert auf, da der hehre Ritter nun in den Kreis vor den König trat, vor diesem stumm ehrerbietig sich verneigte und die Landeseinwohner stolz begrüsste. Bevor er sich hierauf aber zum Kampfe rüstete, wandte er sich noch an Elsa, die er sogleich erkannte, ob er sie doch vorher niemals gesehen: „So sprich Elsa, willst du dich meinem Schutze anvertraun? Und wenn ich im Kampfe für dich siege, willst du, dass ich dein Gatte heissen soll?“ Elsa sank jetzt von Wonne schier überwältigt zu seinen Füssen hin: „Mein Held, mein Retter du, dir geb' ich alles, was ich bin!“ Und nun war es freilich ein strenges Gebot, das er an sie richtete, indem er sagte: „Elsa, nie darfst du mich befragen nach Namen, Herkunft oder Heimat; du musst an mich als Gottgesandten glauben, soll nichts uns wieder von einander scheiden!“ Das gelobte ihm denn Elsa heilig und teuer zweimal vor allem Volk, worauf der fremde Gast noch hinzufügte: „Brichst du, was Gott verhüten wolle, dies Gebot, so muss alsbald ich wieder von dir zieh'n! Bleibst du mir aber gut und treu und unterlässest auch diese verbotene Frage, so sollst

Digitized by Google

du nach dem Kampf, den ich jetzt für dich fechte, mein liebes Ehgemahl mir werden, und ich will dich immerdar schirmen, deines Hauses warten und dein Volk gerne zum Rechten führen, dass es nicht durch schlechte Führer verführet werde." Damit meinte er nun Telramund und Ortrud, die Bösen, die er dabei scharf und ernst aufflammend in edlem Zorne ansah, also dass die Beiden erbleichten. Die zunächst stehenden Ritter, denen bereits ahnte, von welch' besonderer heiliger Art der so unerwartet Gesandte sein musste, sie drangen jetzt in Telramund, doch lieber zur rechten Zeit noch abzulassen von einem so thörichten Kampfe, der gewiss nur zu seinen Ungunsten ausfallen könnte. Und auch ihm selber, der doch sonst ein Ritter ohne Furcht und Tadel, war ja bei der neuen blendenden Erscheinung unheimlich genug in seinem Gewissen zu Mute geworden. Doch die wilde Hexe Ortrud lag ihm wieder in den Ohren, indem sie ihm bedeutete, dass er nun sie wider den schweren Schimpf, der ihr angethan, zu verteidigen hätte. So trat Telramund endlich kecklich trotzend dennoch vor, und alsbald schon kreuzten sich der Beiden Schwerter. Aber nicht allzulange währte dieser Kampf, da hatte der gottbegnadete Ritter, von dem jeder Stoss und Hieb ohne Wirkung abprallte, so heilig war er, den Grafen Telramund auch schon zu Boden niedergestreckt. Wohl hätte er ihn mit seinem Schwerte nun auch töten können. Allein barmherzig und grossmütig rief er ihm zu, indem er zum Zeichen der Besiegung nur den Fuss auf den Gefallenen setzte: „Ich schenke dir das Leben, das hier in meiner Hand liegt — benütze es, um dich zu bessern!" Da war denn der Jubel gross bei Allen, die das mit anhörten — nur nicht bei der giftigen Gattin des also Gedemütigten, jener arglistigen Ortrud, die das niemals wieder vergessen konnte. Selbst der König stieg nun von seinem Thronsitze herab und reichte dem

Digitized by Google

Ritter freudig die Rechte; Elsa aber fiel ihrem Retter tief ergriffen um den Hals. Das Volk jauchzte, brachte Kränze und blühende Zweige herbei; die Ritter schlugen zum Zeichen der Huldigung begeistert die Schwerter an ihre Schilder. Zum Schlusse erhoben einige das neue Paar auf einen Schild und trugen es so im Triumphe nach dem herzoglichen Palaste hinauf. Hier ward alsdann die Ankunft des Helden mit einem grossen Festmahle gefeiert, und am anderen Morgen zogen sie vom Schlosse in langem Zuge nach dem Dom, wo Elsa mit ihrem Ritter vermählt wurde. Da dieser Ritter aber seinen Namen vorerst nicht sagen durfte und in edler Demut auch nicht „Herzog“ sich nennen wollte, so befahl er dem Herold, dem Lande zu künden, dass man ihn als den „Schützer von Brabant“ fortan begrüssen solle.

Inzwischen, und zwar schon in der finsteren Nacht vordem, hatte die trotzige Ortrud ihrem Gemahl, der durch den König vom Hofe verbannt und des Landes verwiesen worden war, insgeheim bittere Vorwürfe darüber gemacht, wie er sich durch einen schnöden Zauberer so rasch habe bethören lassen können und ihre weibliche Ehre so schlecht gewahrt habe. Aller Zauber würde von dem fremden Manne sofort gewichen sein, wenn ihm nur erst das kleinste Glied seiner Hand entrissen worden wäre. Graf Telramund, der sich vor seinem eigenen Weibe der Niederlage schämte, verschwor sich darauf bei Stein und Bein, noch blutige Rache an seinem Besieger zu nehmen. Er wollte seiner schon noch Herr werden! Ortrud aber, die Ränkevolle, kauerte sich unter dem Palast an die Stufen zu Elsa's Gemächern hin, zum heuchlerischen Zeichen ihrer tiefen Trauer in einen dunklen Mantel gehüllt, und geberdete sich so, als ob ihr der Schmerz über ihr Missgeschick gar sehr zu Herzen ginge. Elsa, die solche dumpfen Klagelaute gerade zu ihrer Altane herauftönen hörte, als sie nächtlicherweile in's Freie

Digitized by Google

heraustrat, liess ihre Dienerinnen rasch nachforschen, woher sie kämen. Diese meldeten ihr, dass die Gattin Telramunds dort unten wie trostlos, in Thränen aufgelöst, vor Kummer sich beinahe verzehre, und Elsa, die ein zu gutes Herz besass, auch der schlimmen Frau ihr Unrecht längst wieder verziehen hatte, erbarmte es nun ihres wilden Leides. Arglos lud sie daher Frau Ortrud ein, doch zu ihr heraufzukommen und bei ihr sich auszuweinen, denn sie wollte ihren Schmerz durch sanfte Zusprache lindern. Das aber war es gerade, was die tückische Ortrud beabsichtigt hatte — sie wollte in das Haus aufgenommen sein und mit allerlei Ränken auf Elsa's reine Seele ihren schlechten Einfluss nehmen. Kaum war sie drinnen, da begann sie auch schon leise und vorsichtig, wie eine warme Herzensfreundin, der jungen Frau aufzuliegen: wie sie es nur fertig gebracht habe, einen Unbekannten zum Gemahl zu nehmen, nach dessen Namen sie doch niemals fragen dürfe? Was das wohl für eine Liebe sein müsse, die nicht einmal den eigenen Mann zärtlich bei Namen nennen könne? — und was dergl. Einflüsterungen mehr waren. Die arme Elsa war zu schwach in ihrem Herzen, um das lange ruhig mit anhören zu können. Bald begann sie darüber nachzubrüten und bei sich selber zwischen ihr und ihrem Gatten nicht mehr alles in Ordnung zu finden. Dumpfe Zweifel bedrängten sie, und da sie mit ihrem Gatten in einer herrlichen Mondnacht einmal auf dem Ruhebett am Fenster traulich zusammen sass, da konnte sie der Versuchung schon nicht mehr widerstehen, die verbotene Frage an ihn zu stellen. „O bitte, bitte, liebster Mann", bat sie, „ich vergehe ja vor Sorge und Neugierde, zu wissen, wer du bist und wie du heissest! Sage mir doch jetzt endlich deinen Namen, damit ich dich liebkosend auch anrufen kann und nicht glauben soll, dass dich der Schwan eines Tages mir wieder entführen wird."

Digitized by Google

Kaum aber waren ihrem Munde diese thörichten Worte entfahren, da that sich plötzlich die Thür ihres Gemaches auf, und herein stürzte, zusammen mit vier anderen unheimlichen Gesellen, der eitle Graf Telramund, vermummt in einen schwarzen Mantel, weil er trotz des königlichen Verbotes noch im Lande verblieben war — mit dem Schwerte frech auf den „Schützer von Brabant“ losziehend. Mit einem einzigen raschen Schlage, sicher und fest, streckte Elsa's Gemahl seinen Angreifer tot zu Boden, so dass die übrigen vier Verschworenen entsetzt ob solcher Kraft rasch wieder von dannen flohen. Mit wehmütiger Miene wandte sich der Gatte, nachdem dies Alles geschehen war, an sein zerknirschtes Weib, das zuerst mit höchster Angst dem Angriffe zugesehen hatte und danach den Blick nicht mehr zu ihrem Gemahl aufzuschlagen wagte, weil es nun gerne reumütig alles wieder ungeschehen gemacht haben würde. Doch nun war es damit viel zu spät! Seine Hand weich auf ihr hellblondes Lockenhaar legend und ihr lange in's Auge blickend, sprach er schmerzerfüllt zu ihr: „Ach Elsa, mein geliebtes Weib, warum hast du mir das angethan? Welch unseliger Fluch hat dich nur getrieben, also grausam unser junges Glück zu zerstören?“ Und er rief ihren Frauen, damit sie sie ankleiden sollten, um sie vor den König zu geleiten, in dessen Gegenwart er sie dann wiedersehen und ihr alles offenbaren wollte.

Am andern Morgen waren an derselben Stelle, wie bei der Ankunft des Schwanennachens, der König, sein Gefolge, alles Brabanter Volk und Gesinde wieder vollzählig versammelt; denn eine Kunde war zugleich in's Land gedrungen, dass der Feind mit kriegerischer Macht den Grenzen nahe, das Reich anzugreifen und zu verheeren. Da gab es denn gar viel zu beraten, was geschehen solle, um diesem Einbruche zur rechten Zeit abzuwehren. Auch Elsa war in aller Stille herbeigeführt worden, und selbst

Digitized by Google

Frau Ortrud, die sich mit herangeschlichen, hielt sich verborgen im Hintergrunde. Nur Graf Telramund fehlte dieses Mal — statt seiner stand eine schwarz verhängte Totenbahre vor dem König.

Als zuletzt der fremde Ritter erschien, begrüsste er in edlem Anstande zuerst den König und bekannte hierauf ruhig und gefasst: „Ich habe heute Nacht den Grafen Telramund erschlagen, der mir nach dem Leben trachtete. Aus Notwehr that ich's; — sagt, ob Ihr mich der Schuld freisprechet.“ „Ihr habt recht daran gethan“, bestätigte ihm der König! „Nun aber muss ich Euch die schmerzlichste Kunde berichten“, fuhr der junge Ritter fort; „Elsa, mein liebes Gemahl, sie hat ihr Versprechen nicht gehalten. So kann ich also auch nicht mehr Euer Schützer bleiben, Ihr Edlen alle von Brabant, denn nach unserem strengen Gebote müssen wir von Gott entsandte Ritter, gefragt, wer wir seien, sogleich von dannen ziehn. Denn wisset — jetzt darf ich's Euch ja sagen, was Ihr nach einem Jahre sonst erfahren hättet: vom heiligen Gral bin ich aus einem hehren Reich geschickt, da wo mein Vater Parsifal, an Würden reich und Ehren stark, regieret, und ich, sein Sohn — bin Lohengrin genannt! Seht dort, schon sendet nach mir Säumigem der Gral — der Schwan kommt mit dem Nachen schon den Fluss daher geschwommen und will mich heimwärts zieh'n.“

Gross war nun die Bestürzung bei Allen, die das hörten, und Elsa, die Ärmste fiel über dem jähen Schrecken sogar in eine tiefe, tiefe Ohnmacht. Nur Ortrud stand schadenfroh; sie wollte über ihren eigenen Sieg nun triumphieren. Als dies der hehre Lohengrin gewahrte, jammerte ihn sein Weib, das er so allein hier zurücklassen musste, und fast noch mehr das Volk der Brabanter, das ohne Führer in den Krieg nun ausziehen sollte. Rasch entschlossen kniete er am Ufer nieder in inbrünstigem Gebete, auf dass der heilige Gral selber

Digitized by Google

durch die blauen Fluten den Kahn heim ziehen, dafür den jungen, von Ortrud ehemals in den Schwan verzauberten Herzog Gottfried, Elsa's Bruder, entzaubern und ihr wieder lebend als Stütze zurückgeben möge. Und als er so betete, siehe — da senkte sich in blendend hellem Lichtschein die weisse Taube langsam über seinem Haupte vom Himmel herab. Nun löste er freudig das goldene Kettchen des Nachens vom Schwane los, band das flatternde Täubchen daran, stieg in das Gefährt und fuhr, von ihm jetzt gezogen, mit einem traurigen Abschiedsblick auf die noch immer ohnmächtige Elsa ganz leise davon. Der Schwan aber war rasch in's Wasser untergetaucht, und aus seinem Gefieder hervor entstieg an's Ufer jetzt der junge Herzog Gottfried, den die Brabanter so lange vermisst hatten und als ihren angestammten Herrn nun alle jubelnd begrüssten. Als der schon verloren Geglaubte darauf zu frohem Wiedersehen auch auf seine Schwester zueilte, die eben wieder die Augen öffnete, und sie durch seine Gegenwart milde zu trösten suchte, da fiel Frau Ortrud vor Entsetzen über das Fehlschlagen und Offenbarwerden ihrer Unthat entseelt zu Boden.

Bald zog Jung-Gottfried aus in den aufgedrungenen Kampf gegen den Feind, als Herzog an der Spitze seines Heereszuges, um als tüchtiger und froher Sieger wieder heimzukehren und das Land zu seinem Segen zu regieren.

Elsa aber lebte noch viele, viele Jahre. Sie vermählte sich mit keinem andern Manne wieder, sondern lehrte alle Kinder ihres Landes: hübsch brav zu sein, ihre Versprechen immer recht einzuhalten und nie unnütz ihre Eltern, wenn diese etwas geboten, „warum?“ zu fragen. Auch fütterte sie alltäglich in stiller Fürsorge die weissen Schwäne auf ihrem Landesflusse mit eigener Hand, streichelte sie und hoffte dabei im Stillen immer, dass doch einer wieder einmal den Gatten ihr zuführen möchte. Jedoch sie starb eines Tages, ohne dass es bis dahin

Digitized by Google

geschehen wäre. Als sie aber entschlafen war, da kam von weit her wieder ein grosser starker Schwan gezogen, diesmal mit einem leeren Silberschiffchen. Der wartete geduldig, bis man ihre Bahre in seinen Nachen mit Blumen und Bändern, Gold und Geschmeide schön aufgebettet hatte, dass sie nur die Augen geschlossen zu haben und eben wie sanft eingeschlummert zu sein schien. Dann zog er ruhig an und entschwand lautlos mit der lieben Last nach dem fernen, unbekannten Wunderland auf meerumflossenem Berg, in's Gralreich — zu seinem Herrn, dem edlen Schwanenritter Lohengrin.*) Und als sie hier angelangt waren, siehe, da flog die heilige Taube im Silberlicht wieder aus dem Himmel herab und senkte sich über Elsa's Augen, dass sie von dem hellen Strahle zum Leben wieder erwachte. Da durfte sie denn mit dem Gatten endlich dauernd vereinigt sein, und bis heute lebt sie dort glücklich an seiner Seite — im schönen Märchenlande!

*) Als bildliche Anschauung wäre hier etwa eine Kombination von Arnold Boecklins „Toten-Insel“ und der Illustration von Alex. Frenz, Schlussvignette S. 356 in dem bekannten, bei Bruckmann zu München erschienenen Chamberlain'schen Prachtwerke über „R. Wagner“, zu Grunde zu legen.

Digitized by Google

Ein Nachruf auf Heinrich von Stein

(1888.)

Wenn die Leute doch mehr schauen möchten, statt immer in den Tag und in die Welt hinein zu reden! „Die Welt, die böse Welt, ganz Aug', ganz Ohr, doch ohne Herz, um, was sie sieht und hört, zu fassen“ heisst es bei Tennyson; und: „Sehen, sehen, wirklich sehen — das ist es, woran es Allen gebricht.“ „Habt ihr Augen? habt ihr Augen? — möchte man dieser ewig nur schwatzenden und horchenden Welt zurufen, in welcher das Gaffen das Sehen vertritt. Wer je wirklich sah, weiss, woran er mit ihr ist“ — so ruft es uns entgegen aus der schönen Zuschrift unseres Meisters, in welcher er H. v. Steins „Helden und Welt“ noch kurz vor seinem Tode bei seinen Freunden einführte.

Fünf Jahre sind seitdem hinabgeflossen, und nur mit schmerzlichem Wehgefühl und in tiefster Trauer nehmen wir heute das betr. Stück (I—III) der „Bayr. Blätter“ aus dem Jahre 1883 zur Hand. Der Meister, der seinem wackeren Jünger unter'm 31. Januar auf die Zueignung seines Werkes hin jene herrliche Einführung widmete, er war kurz darnach aus diesem Leben geschieden; und nun hat auch unseren Freund, den Autor des Werkes selbst, ein jäh Geschick von uns genommen — ein herber Schlag für unsere grosse Sache, ein unersetzlicher Verlust für so Viele, die dem Unvergesslichen im Leben nahestehen durften! Schon im letztvergangenen Sommer dachte ich für diesen Januar, da sich die Herausgabe

Digitized by Google

des H. v. Stein'schen Werkes jährt, eine Besprechung jener köstlichen Sammlung „dramatischer Bilder“ zu schreiben, und nun ist mir die Besprechung zum Nachruf geworden. Zum „Nachruf“ — wie öde und leer, dumpf und hohl klingt doch dieses Wort, das uns in nur zwei Silben eine ganze Welt als dahingegangen, als unseren Blicken entschwunden und verloren ankündigt. Als verloren? „Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit!“ — und Heinrich von Stein war eine, wie wenige. Dies, das Persönliche, war seine innerste Natur, das war sein eigenstes Wirken. Wer den jungen Edelmann — der wie nur irgend einer sich dieser seiner Geburt und solchen Ehrentitels nicht zu schämen brauchte — je näher gekannt hat, der weiss, wie unendlich viel an ihm zu verlieren war, aber er fühlt auch, wie unvergleichlich viel als unverlierbar ewiger Besitz von ihm bei denen zurückbleiben musste, mit denen er in nähere Berührung gekommen war. Er war ein Mann von durchdringendem, scharfem Verstand und tiefem Geist; aber nie blieb er ein kalt-nüchterner Verstandesmensch, immer war eine wohlthuende, versöhnende Wärme in ihm, nie verleugnete er die inneren Erfahrungen eines ungemein reichen und tiefen Gemütslebens, stets leuchtete aus seinem, der Erscheinung bis auf den tiefsten Grund blickenden, so klaren Auge freundliche und gewinnende Milde. Noch steht er mir in frischester Erinnerung, wie er im philosophischen Seminar zu Berlin, das er leitete — als ich das Referat über Schillers „ästhetische Briefe“ abzulegen hatte und den ersten mehr einleitenden Brief des Dichters dabei mit Stillschweigen übergehen zu sollen meinte — mich auf die auch schon in diesem Briefe enthaltenen Ausdrücke „Pflicht“ und „Neigung“ aufmerksam machte und mir in ebenso schonender, wie eindringlich-ernster Weise zu Gemüte führte, dass ich ein für den ganzen, später

noch nachfolgenden Brief-Cyklus ungemein wichtiges, ja geradezu bestimmendes Motiv gänzlich übersehen hatte. Das nenne ich nun Schauen! Und etwas von dieser lebendigen Persönlichkeit, von diesem Klarsehen, ja sogar unendlich viel davon lebt auch (wie in seinen, später bei Reclam erschienenen und seither so beliebt gewordenen Vorlesungen zur „Aesthetik unserer Klassiker") in jenem anspruchslosen Büchlein. Freilich ist es ein so ganz anderes Gebiet, in das wir hier, vom „naturwissenschaftlichen Experiment" der angeblich „realistischen Ästhetik" herkommend, eintreten; eine völlig andere, neue Welt thut sich uns da auf, in welcher wir uns aber — gottlob! — schon nicht mehr fremd zu fühlen brauchen. Wagner selbst hat in seinem bereits erwähnten Antwortschreiben an den Autor diese neue Welt als die seine und damit also auch als die unsere mit warmen Worten begrüsst, und was uns H. v. Steins Werk bedeutet, und was es für uns so ausserordentlich wertvoll und tiefbedeutsam machte, das muss man zunächst dort in jener Einführung nachlesen.

Es ist — Tendenz-Poesie im durchaus guten, edelsten Sinne, was uns H. v. Stein in seinen kleinen Szenen („dramatische Bilder" nennt sie sehr zutreffend das Titelblatt) vorführt, Tendenz-Poesie, welche denn auch, vornehmlich auf Anregung und Fortbildung der in dieser Sphäre sich bewegenden Gedanken und Anschauungen berechnet, eine weitere Fort- und Ausspinnung dieser Weltanschauung, um nicht zu sagen: dieser Weltschau — beim Leser anbahnen möchte. „Diese Dialoge enthalten die Andeutung einer Form, welche dazu auffordert, sie mit immer neuem, reichem Inhalt zu erfüllen" — bekennt der Verfasser selbst in dem als Widmung und Vorwort beigegebenen Briefe an den Meister, und in der That möchte sich wohl gar Mancher, der schon im Sinne Wagners zu schauen und zu — schweigen, oder auch

nur zu denken gelernt hat, da und dort angeregt finden, aus eigener Kraft der Phantasie, und zwar aus den Zeiträumen und Epochen der Geschichte, in welchen uns v. Steins Darstellung noch so manche ausfüllbare Lücke gelassen hat, ähnliche Bilder festzuhalten, ähnliche Anschauungen lebensvoll im poetisch-dramatischen Gewande sich zu objektivieren. So bleiben diese kleinen „dramatischen Bilder“ zwar durchaus lehrhaft, aber lehrhaft, wie alles wahrhaft und wirklich Erschaute es zuletzt sein wird und sein muss.

Dass H. v. Stein eine durchaus sinnige Natur ist, welche zu schauen versteht (den Lesern dieser Blätter brauche ich wohl nicht erst zu sagen, dass sinnig das auf's Äussere gerichtete Innige, oder noch besser: das in's Innere, in's Innenleben aufgenommene, in's Innige vertiefte Äussere bedeutet!), davon sprechen nicht nur mehrere Jahrgänge der „Bayreuther Blätter“, das hat uns auch sein herrlicher Aufsatz „Die Darstellung der Natur in den Werken Richard Wagners“ im Kürschner'schen „Wagner-Jahrbuch“ für 1886 zeigen müssen, der dem letzteren ebenso sehr zur Zierde gereicht, als er zugleich lehrt, welcher Ton eigentlich in einem „Wagner-Jahrbuch“ herrschen sollte, und uns nur wieder wachruft: wie viel an diesem Manne für unsere Sache zu verlieren war. Nur ein Mann, wie der Verfasser eben jenes Aufsatzes — nur ein solches Gemüt konnte ein Bild, wie das vom jungen, bei der Zimmerwärme ausgekrochenen und nun unaufhörlich an die Fensterscheiben schlagenden Schmetterling, so wahr, so eindringlich, so seelenvoll schildern, wie dies v. Stein in seiner Szene „Aus dem grossen Kriege“ gethan hat. Ich kann nicht sagen, wie sehr mich dieses kleine Stubengemälde bewegt hat, da ich es zufällig am selben Tage zum ersten Male las, an welchem ich in meinem, von der Ofenhitze angenehm erwärmten und von der

Digitized by Google

Aprilsonne freundlich beschienenen Studierzimmer unmittelbar zuvor ein ganz gleiches Erlebnis gehabt und lange Zeit (mehr mit dem Herzen, als mit dem Kopfe) bei mir hin und her erwogen hatte, ob ich das arme Tier wohl an die freie Luft befördern, aber einer unsicheren, grausamen Zukunft aussetzen, oder lieber bei mir behalten und in einer qualvollen Gegenwart belassen sollte. Solche kleine Züge aber zeigen uns so recht deutlich, dass unser Verfasser wirklich zu „schauen“ weiss, — und zwar nicht etwa nur in diesen kleinen Dingen. Einen „dramatisierenden Klarseher“ nennt ihn ja unser Meister selbst in seinem als Einleitung vorausgeschickten offenen Briefe. So ist es in diesen „Bildern“ nicht beim blossen philosophierenden Nachdenken über historisch bedeutsame Epochen und hervorragende Menschen der Geschichte geblieben, es hat alles dramatische Klarheit und künstlerische Objektivierung angenommen. Und was diese kleinen Schöpfungen noch obendrein so wertvoll macht und unsere ganz besonderen Sympathien für sie gewinnen muss, das ist das feine Stilgefühl, das sich allüberall in ihnen ausspricht. Was wir an Wagners Schöpfungen so sehr bewundern und von ihm so tüchtig gelernt haben, als unumgängliche künstlerische und ästhetische Forderung festzuhalten: jene vollkommene Kongruenz zwischen Stoff und Gestaltung, jene lebendige Einheit von Inhalt und Form im Kunstwerk, wir finden sie bei H. v. Stein, selbst in so beschränktem Rahmen, in hohem Masse ausgeprägt.

Je mehr man sich mit ihnen allen beschäftigt, je öfter man sie liest, durchdenkt und weiterhin auf ihren formell-künstlerischen Wert prüft, desto mehr vertieft sich dieser günstige Eindruck, desto mehr sagen sie uns, und desto mehr muss man die Kunst an ihnen bewundern, mit der sie wie aus einem Holze geschnitzt,

aus einem Gusse geformt erscheinen und zu immer individuellerem Leben erwachen. Und nun gar erst unser „Luther“ — neben der „hl. Katharina“ und „Alexander“ vielleicht das in jeder Hinsicht vollendeste in dieser Sammlung! Man wird nicht fertig, es zu lesen, es nach allen Seiten hin auszudenken und sich daran zu erfreuen. Welche Prägnanz, welch' kerniger Ausdruck, welch' gesunde Luft und welch' dramatische, echt volkstümliche Wirkung! Das müsste auch auf der Volksbühne in Worms neben dem Hans Herrig'schen Lutherfestspiele noch von bedeutender Wirkung sein. Desgleichen mag nicht verschwiegen bleiben, dass, wenn wir die Bilder in der Reihenfolge, wie sie uns unser Büchlein vorführt, lesen und so von der antiken Weltanschauung durch das Mittelalter hindurch zur modernen christlichen Anschauung der neuen Zeit fortschreiten, wir — auch was den Ideengehalt und den philosophischen Anschauungskreis der einzelnen Stücke betrifft — ein ganzes Stück Weltgeschichte durchlaufen, an dessen Vollständigkeit uns eigentlich nur noch eine Berücksichtigung der asiatischen Urvölker, der vor-Dante'schen Zeit und der Aufklärungs-Epoche im vorigen Jahrhundert fehlen würde. Und wir durchlaufen sie, indem wir sie durchleben; denn wir thun es — gottlob! — nicht etwa in dem Sinn einer trockenen, wissenschaftlich historischen Forschung, welche derlei Gestalten als „abgethan“ zu erachten liebt; nein, sie scheinen auf's Neue wieder vor uns lebendig zu werden, Leben und Gestalt anzunehmen, sie treten uns nun erst menschlich näher. Jedenfalls bleibt die vom Verfasser angeordnete Einteiluug der Dialoge in Bilder griechischen, römischen, christlichen und modernen Lebens und Denkens eine sehr gelungene und glückliche. Aber doch berühren bei allem Unterschied in Ort und Zeit, Leben und Denken sämtliche „dramatischen Bilder“ mehr oder

Digitized by Google

weniger deutlich nur wieder einen Grundgedanken, sie sind im Grunde alle nur Variationen eines und desselben Thema's, an welches sie alle in verschiedenen Schattierungen und in reicher Nuancierung anklingen: mögliche Milderung des Leidens in Weltüberwindung!

Weltüberwindung — wieso denn diese? Wäre nicht weit besser Weltflucht dafür zu setzen? Gewiss nicht! Hiesse dies doch den ganzen, so tiefen Sinn der Sache zerstören, gleich wie den guten Kern der Anschauungen unseres Verfassers — und unseres Meisters — vollständig vernichten. Nach einer „Veredelung der Leiden" fragend, gelangte Wagner zu dem Resultate: „Sind wir mit allem Bestehenden zum Untergang bestimmt, so wollen wir auch in diesem einen Zweck erkennen, und setzen ihn in einen würdigen, schönen Untergang." Wenn daher bei einem Sophokles der Chor noch die Ansicht vertritt: „das schönste Los sei, nicht geboren zu werden" und es für das Beste erklärt: „wo immer einer an's Licht gelangt sei, so schnell als möglich dahin zurückzukehren, woher er gekommen ist"; wenn ein Lessing beim Tode seines neugeborenen Sohnes den bekannten Ausspruch thun konnte: dass der Junge klüger sei, als sein Vater, indem er es vorziehe, so bald wie möglich wieder von dieser Welt abzukommen; ein Rousseau aber seine eigene Geburt für sein erstes Unglück erklärt — so spricht H. v. Steins „Solon" in dem Gespräch mit Krösus (Bayr. Bl. 1883, I) klar und deutlich genug die Auffassung aus: „Wie auch immer der gewaltige, dunkle Hintergrund der Dinge in Wahrheit beschaffen sein mag, der Zugang zu ihm steht uns einzig in eben diesem unserem armen Leben offen, und also schliesst auch unser vergängliches Thun diese ernste, tiefe und unentrinnbare Bedeutung

ein“; und Wagner — in seinem offenen Briefe an den Verf. — fügt noch die Bemerkung hinzu: „Einzig von dem Ausspruche Ihres Weisen aus die Welt betrachtet, muss diese uns wert dünken, die schwersten Mühen unseres Lebens ihr zuzuwenden, da einzig in diesen Mühen wir sie begriffen sehen dürfen.“ (Vgl. auch R. Wagner „Ges. Schr.“ Bd. X, S. 314.) Ähnlich bezeichnet auch ein anderer Schriftsteller, Carl du Prel, unser irdisches Dasein einmal als ein „Mittel zu einem transzendenten Zweck“, und bei Rückert heisst es: „Vollendet wird hier nichts; nichts aber kann gelangen dort zur Vollendung, was nicht hier wird angefangen.“*) Lässt H. v. Stein doch auch den Telesikrates im „Timoleon“ seine Meinung dahin äussern: „dass, wer mit dem Tode geredet hat, das Leben nicht mehr leicht und leise nehmen kann“, und legt seinem Shakespeare in „Denker und Dichter“ noch überdies die schönen Worte in den Mund: „Was kann derjenige von der Welt erwarten und begehren, dem jeder Augenblick deutlich sagt, was in ihm überweltlich ist, der Art, dem Wesen nach? Mich dünkt, er thäte wohl, ein Bild ihr zu entnehmen zu sinnvoll ernstem Spiel: dann hasse ich auch die Wirklichkeit nicht mehr, da sie mir also Farben und zahllose Formen bot, wenn ich ein solches Bild mir rein gewann. Ja, sie erscheint mir wundervoll, da ja doch dies Bild ihr Gleichnis ist . . . Heimat des Menschen schiene dann die Erde, nicht mehr ein Wirrsaal fremdzungiger neidvoller Länder, des Menschen Heimat zu kurzem Aufenthalt, zu mutvollem, besonnenem Verweilen und mildem, verklärendem Vorüberziehen.“ — Die aber so sprechen, es sind Männer, die an der Kant-Schopenhauer'schen Philosophie heran-

*) Vgl. auch desselben:
„Man reist, damit es uns zu Haus erst recht gefalle;
Und wer durch's Leben reist, der ist im gleichen Falle.“

Digitized by Google

gewachsen sind und sich selbst an ihr gross gezogen haben; und was sie uns sagen, es ist eine neue, aus jener Kant-Schopenhauer'schen Weltschau gewonnene Weltanschauung, welche sich in ihrem innersten Kerne als eine mit christlichem Aktivismus zusammentreffende, in ihrem eigensten Wesen mit echtem Deutschtum durchaus identische erweist, und welche die Lebensweisheit aller grossen Geister, „Denker und Dichter" von je gewesen ist; in ihr begrüssen wir unsere Weltanschauung, in der wir selbst „leben, weben und sind": Das ist Deine Welt! Das heisst eine Welt!

Die „Welt" draussen, sie laboriert noch immer an dem alten Erbübel, der bösen „Erbsünde": ein petrinisches und ein paulinisches Christentum stehen sich schroff gegenüber, und sie selbst laviert mitten durch zwischen einem Christentum katholischer Weltflucht und protestantischer Weltdurchdringung, ängstlich und unentschieden hin und her. Uns aber ist das Auge zum „Schauen" erschlossen worden in den Welt-Blicken des Meisters: wir haben ein johanneisches Christentum aktiver Weltüberwindung — „hoc signo vinces!"

Und jene „mögliche Milderung", jene „Veredelung" der Leiden dieser Welt — ist es nicht dasselbe, was uns von jener „Welt" so sehr unterscheidet? Macht doch eben in unseren Tagen wieder ein geistig hochragender nordischer Dramatiker gewaltiges Aufsehen mit seinen Schöpfungen, die man kurz und bündig mit dem Schlagwort „Poesie des Pessimismus" zu definieren versucht hat. Schon spricht man von ihm als einem „Mode-Genie" unserer Zeit, und die Erregung der Gemüter ist gross; denn er schildert „die Welt, wie sie ist" — „realistisch" nennt es ihm die „Welt"! — und stellt ihre Konflikte einander gegenüber, streng und herb, ohne jegliche Versöhnung. Man betrachte nun aber dagegen ein Stück, wie H. v. Stein's „aktuellstes"

Digitized by Google

Bild „Heimatlos". Den Stoff hätte Ibsen wählen können; aber ist das wohl Ibsen? Fehlt hier jenes veredelnde, mildernde und beruhigende, kurz: versöhnende Moment, welches das Ganze immer noch harmonisch ausklingen zu lassen vermag? Mit Nichten! Und es fehlt in keinem unserer „dramatischen Bilder". Aber freilich nicht die Versöhnung ist's, welche so viele moderne „Litteratur"-Dramatiker nur mehr zu kennen scheinen. Wie erbärmlich ist doch dieser Begriff schon missbraucht worden! welch' verkehrte Rolle hat er in der modernsten Ästhetik der Litteratur und unseres lieben Publikums doch meistens zu spielen! wie liegt sein vernünftiger, richtiger Gebrauch tief im Argen! „Das Stück hat keinen versöhnenden Abschluss" — heisst es so oft im Sinne eines stärksten Tadels, und hätte doch im Grunde nur „beschönigenden" heissen sollen. Ich denke z. B. an ein Garderobestück der modernen Komödie, wie Hrn. Blumenthals „Schwarzen Schleier" — das Prototyp aller dieser würdigen, französisierenden „Versöhnungs"-Tragödien, vulgo bürgerlichen „Schauspiele". Das Stück trägt seiner ganzen Anlage nach, in seines Stoffes Kern, einen im Sinne der „Welt" des Tages, des „Sansara", unlösbaren Konflikt in sich; da — auf einmal ein gordischer Knotenhieb, ein ausgezeichneter deus ex machina und eine vollendet kühne Umbiegung der Charaktere: „sie kriegen sich" dennoch, und jeder geht sichtlich gerührt, aber auch als derselbe schlechte Mensch, der er zuvor schon war, ja womöglich als ein noch schlechterer, und jedenfalls mit vollkommen verschrobenen, vollständig irregeleiteten Anschauungen über die Konflikte dieser Welt der Leiden und über deren Ausgleichung, nach Hause oder aber gar — nach Goethe — zu „einer wilden Nacht an einer Dirne Busen". Man ist wenigstens „versöhnt"; aber man hat dabei durchaus vergessen und verlernt, dass es Konflikte

Digitized by Google

giebt, deren Lösung nicht auf dem Wege zu dieser Welt zurück, sondern aus dieser Welt hinaus liegt, durch Selbstaufhebung und Verneinung der individuell-egoistischen Strebungen, welche diesen Konflikt allein nur heraufgeführt und bis zu solcher Schärfe zugespitzt haben; unheilbare Konflikte, deren Versöhnung eben nicht im Diesseits, sondern im Jenseits, in einem Transszendenten zu suchen ist, und auch von dem noch einigermassen rein menschlich, wahr empfindenden Zuschauer stets als solche empfunden werden wird. Sie zu verbergen oder zu beschönigen, heisst Verrat an der Menschheit begehen; sie aber dialektisch zuzuspitzen, um sie dann mit einer Sophisterei als Nonsens und nicht vorhanden einem gläubigen Publikum plausibel zu machen, heisst die Welt verfälschen und verdrehen. Ein Ibsen spielt wenigstens seine Dialetik mit germanischem Trotze unentwegt und konsequent fort und fort bis zum Äussersten der Katastrophe und verschmäht wohlfeile Taschenspielerkunststücke mit sophistischen Umbiegungen der Konflikte und Charaktere; aber bei ihm schweigt erschrocken das Gemüt und findet keinen mildernden Ausweg mehr aus dem vom Verstande ausgesponnenen Wirrsal. Da kommt unser Heinrich v. Stein — und schöpft aus dem unmittelbaren Gefühlsleben die Möglichkeit einer „Milderung“ des Verhältnisses: die Welt des Gemütes ist es, die bei ihm in ihre unverfälschten Rechte tritt und uns wenigstens einen versöhnenden Ausklang andeutet. Gebrauchen wir ein Gleichnis aus dem weiten Gebiete der Musik und Harmonie, so war es die schrille Dissonanz eines verminderten Septimenakkordes, mit welcher der nordische Dichter seinen Konflikt ausklingen liess; der Berliner Komödiant schloss heiter und wohlgemut mit der angenehmsten Dreiklangsharmonie in E-dur — lustig und harmonisch aufgelöst, als ob nichts vorgefallen wäre,

Digitized by Google

aber auch sinnlich und banal; bei unseres Bayreuther dramatischen Bildners Schluss-Stücke „Heimatlos" aber ist es der Dominantseptimenakkord mit der kleinen Septime, der am Ende des Büchleins unsere Empfindung beherrscht — leise verklingend, dabei in leichter Spannung wie eine ernste Frage an das Jenseits, mild und doch ungelöst.

„Der Worte sind genug gewechselt, lasst mich auch endlich Thaten sehen!" Hoffentlich hat der Leser durch meine Betrachtungen Lust bekommen, sich das bescheidene Büchlein von ca. 200 Seiten, das eine vollkommen neue Weltanschauung enthalten soll, einmal selbst anzusehen. Er thue es nur ja recht bald, schon um sich nach eigenem Gutdünken darüber zu entscheiden, in welcher Harmonie er wohl abschliessen würde. Möchte das Werkchen dazu beitragen, den Geist des teueren Heimgegangenen unter uns lebendig zu erhalten! Dann brauchen diese Zeilen kein trüber „Nachruf auf ihn" zu sein, sondern dürfen einen frohen „Zuruf an ihn" bedeuten.

Digitized by Google

Christentum und Germanentum

Zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Geisteslebens.

(Von Christi Tod über Wolfram's „Parzival" bis zur Reformation.)

(Ein Vortrag, 1892.)

Wenn es wahr ist, was uns die Sage berichtet, so hätten wir uns unter dem Hauptmann, welcher bei des Heilandes Tode, unter seinem Kreuze stehend, in das Bekenntnis ausgebrochen war: „Fürwahr, dieser ist ein frommer Mensch gewesen" — einen Germanen in römischen Diensten zu denken.

Es ist ein gar langer und weiter Weg von diesem Ausspruch des ersten, von Christo ergriffenen Germanen, durch die gesamte deutsche Christenbekehrung im Mittelalter hindurch, bis zu dem ernsten entscheidenden Lutherworte: „Ich stehe hier und kann nicht anders, Gott helfe mir! Amen" — und dem stolzen, herrlichen Kirchenlied des Reformators: „Ein veste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr' und Waffen", in welchem sich der germanische Geist endlich seinen christlichen Ausdruck gefunden hatte: — 15 Jahrhunderte deutschen Geisteslebens, die wir in ihren wichtigsten litterarischen Umrissen und nach ihren besonderen Phasen, so weit dies überhaupt im Rahmen eines Vortrags möglich erscheint, gemeinsam mit einander durchwandern wollen.

Wenn man unter der mit gutem Recht so sehr betonten allgemein-menschlichen Grösse und übernationalen Bedeutung des Christentums diejenige Kraft und Fähigkeit desselben vor Allem verstehen darf,

Digitized by Google

welche es jeder besonderen Nationalität ermöglicht, ihr Wesen in dieser Religionsform zum Ausdruck zu bringen, den ihr eigentümlichen Geist ihr einzugiessen und sie mit der besonderen Volksart ganz zu erfüllen, so erwächst mir dabei im Speziellen die dankbare, wiewohl nicht leichte Aufgabe, jenen Entwicklungsgang im Allgemeinen zu schildern, welchen der deutsche Geist zunächst genommen hat, um sich jenes Christentum innerlich anzueignen, seinen eigensten Charakter, deutsche Sitte und deutsche Auffassung aus dieser allgemein menschlichen Religion, durch innerliche Aneignung derselben, „wieder zu gebären". Wir wollen uns dabei nicht verhehlen, dass es einen ernsten erbitterten Kampf gekostet hat, dem alten Germanen diesen neuen Menschen anzuziehen, ihm das Christentum, diesen ihm ursprünglich fremden Stoff einzubilden, und wir wagen es nicht, von vorneweg zu entscheiden, ob jener Litterarhistoriker ohne Weiteres Recht behalten soll, welcher einmal sagte: „Wenn von einem Kampf des deutschen Gemütes und Lebens gegen das Christentum bei Einführung desselben die Rede sein darf, so ist es doch nur ein Kampf der Liebe gewesen!"

Bevor ich auf das uns damit gestellte Problem (eines „Kampfes" also!) selbst näher eingehen kann, muss ich zum besseren Verständnis des Folgenden kurz an einige historische Thatsachen der ersten Jahrhunderte nach Christi Tod erinnern: an jenen tief einschneidenden, Welt bewegenden Gegensatz vor Allem zwischen Katholizismus und der gereinigten Lehre des Arianismus, welch' letzterer, die menschliche Gottähnlichkeit (Persönlichkeit) Christi bekennend, sich durch Jahrhunderte siegreich behauptete, bis die Bekehrung Chlodewigs zum Katholizismus für das Frankenreich und für die deutsche Kultur auf lange hinaus doch endlich den Sieg des katholisch-orthodoxen Glaubens entschied.

Digitized by Google

Es scheint, dass der Arianismus u. A. durch grössere Toleranz im Allgemeinen gegen die Heiden und die Nationalitäten im Besonderen sich auszeichnete. Wie heftig jener Gegensatz zur katholischen Auffassung hervortrat, geht freilich schon daraus hervor, dass — wie später die Protestanten Ketzer genannt wurden, so die Arianer in den Augen des echten Katholiken damals nicht einmal Anspruch auf den Namen „Christen" haben sollten. In gewissem Sinne lässt sich sogar behaupten, dass dieser arianische Streit überhaupt nie ganz aufgehört habe und unter anderen Formen noch heute besteht. Der irischen, arianisch gereinigten Mission war es bekanntlich vorbehalten, den deutschen Kulturboden zu bepflügen und die ersten Germanen für das Christentum zu gewinnen; durch Winfried-Bonifazius aber, der von Gregor II. zum Bischof geweiht wurde, vollzog sich der Anschluss der deutschen Kirche an Rom. So geschah es, dass, während alle grossen Germanenvölker von Arianern bekehrt wurden, die Franken durch ihre Verbindung mit dem römischen Bischof zu Katholiken getauft wurden.

Es ist schon viel über Bonifazius' verhängnisvollen Irrtum geredet und geschrieben worden, der ihn trotz seiner liebevollen Neigung für das germanische Wesen es versäumen liess, gleich zu Anfang eine deutsche Landeskirche zu gründen, in deren Kirchensprache dann kein Wort Latein je erklungen sein würde. Thatsache ist, dass der grosse Mann — in diesem Wahne nun einmal befangen — mit Papst Gregor eifrige Verhandlungen darüber pflog, durch welche Politik man den Glauben in die Phantasie der deutschen Völker schlagen könne; und besonders interessant in diesem Zusammenhange ist uns ein Breve desselben Papstes an ihn, welches kluge Benutzung bereits vorhandener heidnischer Religions- und Volksgebräuche empfiehlt und

Digitized by Google

namentlich hinsichtlich der Kirchweihfeste eine noch heute in deutschen Landen wahrzunehmende und wie altheidnisch berührende, geradezu verhängnis- bezw. unheilvolle Verquickung der geistlichen Feier mit den weltlichen Freuden befürwortet. Seit jener Zeit, dürfen wir sagen, datiert die Einführung der Staatsraison in die Fragen des kirchlichen und religiösen Lebens, eine diplomatische Politik des Vorteils und der jesuitischen Interessen der Kirche in deutschen Gauen, und die Folge war ein Jahrzehnte, ja Jahrhunderte lang sich fortschleppender, eigenartiger „Mischglaube“ unter den deutschen Völkern, welcher Petrus und die Heiligen unmittelbar neben Wodan und Donnar stellte, aus dem schlimmen Loki allmählich den Diabolus (= Teufel, Satan) entwickelte, die „heilige Mutter Gottes“ mit den Holda-Attributen ausstattete, das Zeichen des Kreuzes noch in der karolingischen Zeit nur zu oft mit dem Hammer Thors verwechselte, aber freilich auch schon aus den heidnischen Elfen die lieblichen Kindergestalten himmlischer Engelchöre machte, Siegfried zum St. Georg fortbildete und Baldur-Wotan bereits zum Christengotte läuterte.

Auch auf dem Gebiete der Sprache, dem Instrument geistiger Mitteilung, dem Rüst- und Werkzeug allen Kulturlebens, lässt sich natürlich dieser geistige Prozess mehr oder minder deutlich verfolgen. War es schon bei Ulfilas, dem ersten Bibelübersetzer, ein für den echten Missionar bezeichnendes Moment gewesen, wie er bestimmte Ausdrücke dem altheidnischen Gottesdienste und germanischer Anschauungsart entlehnte, um sie im christlichen Sinne bei seiner Übertragung in's Gotische zu verwerten, und wie er andererseits mit jenem Versuch der Um- und Einbildung ganz neuer, ursprünglich fremder Begriffe in's Deutsche den ganzen Apparat theologisch-technischer Wortformen und Formeln

Digitized by Google

in das deutsche Bewusstsein mit einführte, so war es gewiss ein historisch nicht minder bedeutsamer Vorgang, als an jenem Weihnachtsabend des Jahres 800, an welchem der deutsche König Karl der Grosse sein Haupt mit der römischen Kaiserkrone durch dem Papst krönen liess, jenes Zeitalter geistiger Renaissance begann, dessen Staatsform die Begriffe deutsch und römisch in sich alsbald vereinigte, welche von der gleichzeitigen Geisteskultur so scharf getrennt wurden, dass der Geschmack römischer Bildung der deutschen Dichtung den Fuss auf den Nacken setzen konnte. Kann man sich die Bekehrungspredigten in früheren Zeiten zwar nicht gut anders als deutsch denken, so lehren uns doch die häufigen und ernstlichen Erlasse eben jenes Kaisers Karl des Grossen nach seiner Rückkehr von Rom, dass die lateinische Sprache gegenüber der deutschen Predigt nun in den Vordergrund zu treten begann. Das Lateinische erschien nachgerade den Gottesmännern jener Zeit als die einzig christenwürdige Sprache; als Bedingung der Taufe in Christo wurde die Erlernung des lateinischen Credo und Pater noster vorgeschrieben, „dieweilen nur wenige Worte aber sehr grosse Geheimnisse darinnen enthalten sind, als die der heilige Geist den Lehrern der Christenheit, seinen heiligen Aposteln, diese Worte selbst diktieret hat in solcher Kürze“. An die Stelle der altgermanischen, kräftig bildlichen Geheimschrift der Runen trat nun der abstrakte, aber dafür von der Kirche als christlich geweihte lateinische Buchstabe, die Allitteration des „Heljand“ musste, als heidnisch, im „Krist“ einem, dem Kirchenlatein entnommenen Reimverse weichen.

So bildete sich auf deutschem Boden der bis heute nicht ganz verschwundene Gegensatz der Kirche, mit ihrer lateinischen Sprache, zum Volkstum, mit seiner uralten Sitte und oft mundartlich derben Sprache, aus.

Digitized by Google

Und hier ist für uns nun wohl auch der Ort, dem eigentlichen Wesen dieses Gegensatzes einmal auf den Grund zu gehen.

Wenn der alte Germane dem Evangelium zum ersten Mal gegenüber trat, so war es sicher ein merkwürdiges Gemisch von Bewunderung und Misstrauen, das er ihm entgegenbrachte. So vieles darin entsprach in auffallender Weise seinem eigensten Wesen, wie den Lehren seines bisherigen Glaubens; Anderes aber widersprach in dem neuen Glauben seinem Sinne so sehr, dass es sogar in der Lehre der Bekehrer zunächst zurücktreten musste und auch so nur gefährlichen, ernstesten Unwillen erregte. Schon nach der orohydrographischen Lage und der klimatischen Natur seines Landes war er ja für eine ernstere Auffassung der Dinge und seines Daseins prädestiniert. Lachte über Griechenland ein ewig heiterer Himmel, der den Olymp und seinen Götterkreis mit seiner unverwüstlichen Heiterkeit und Daseinsfreudigkeit (wie auch den griechischen Gruss: „Sei fröhlich!") unschwer erklären lässt, so begründete der schroffe Wechsel von Winter und Sommer im norddeutschen Europa ohne Weiteres schon jene uralt wehmütige Betrachtung der Natur, welche sich durch die ganze altdeutsche Mythologie in erhabener Grösse und sittlicher Herbe hindurchzieht. Das gute Wort „Elilenti" (Fremdland, Elend) brauchte er nur herüber zu nehmen, um sofort als Pilgrim im „Jammerthal", dem Mittelpunkte der christlichen Weltanschauung, zu stehen. Eine unendliche Sehnsucht nach glücklicher Fortdauer in einem anderen, besseren Leben beherrschte ihn schon ehedem; schon kannte er einen Himmel für die Guten und eine Hölle für die Bösen, und die Menschenerde war ihm Middilgart, ein Mittelgarten, der zwischen jenem Licht- und diesem Nachtreich mitten inne zu liegen kam. Auch das Mysterium, wie der Sohn Gottes

Digitized by Google

Mensch wurde unter den Geschlechtern der Erde, wie der Lichtgott gefallen war durch Nachstellungen finsterer Mächte, war ihm nicht mehr neu; dabei liebte er seine Gottheit in der freien Natur, betete sie an in den geheimnisvoll rauschenden dunklen Hainen, nicht in engen Tempeln, und seine Auffassung einer „Götterdämmerung“, des Weltbrandes Muspilli am jüngsten Tage, noch vor Christo, ist (so viel wir wissen) ohne Beispiel bei anderen Völkern. Endlich war es der tiefe, wiewohl für ihn ganz neue christliche Begriff der Sünde, der gewaltig an seinem starken aber doch weichen Gemüte rüttelte; denn das hatte des Deutschen tiefe Innerlichkeit stets schmerzlich empfunden, dass ihm die alten Götter keine volle Beruhigung für ein bekümmertes Gewissen zu geben vermochten.

Wie aber verhielt sich nun zu diesem Christengotte sein eigener trotziger und kampfesfreudiger Sinn? War das nicht Einer, der kalt auf die Rache herabsah, die man an seinen Feinden nahm? Lobte er etwa den Stolz des Mannes, der trotzig kühn auf der Erde stand? Sogar niedrigen Sinn forderte er von seinen Mannen und die Feigheit, welche Kränkung duldend ertrug; ja, er schalt wohl gar auf die Treue, welche den Vorteil des Herrn höher hielt als Leben und Gut der Feinde! Wir begreifen, dass der alte Germane wohl nur ein ingrimmiges Zähnefletschen dafür hatte, wenn man ihm sagte, dass er seinen starken Nacken unter dieses Joch beugen, seinen Mutglauben gegen dieses zweifelhafte neue Gut eintauschen solle! Und wer war erst der fremde Gott selber, dem zu Liebe das Alles geschehen sollte? Er selbst hatte schimpfliche Strafe erduldet; er war an's Kreuz geschlagen worden wie ein Überläufer oder tückischer Verräter; er wollte in seiner Gefolgschaft keinen Unterschied machen zwischen Edlen und Knechten; er war in namenlosem Geschlecht geboren, in dürftiger

Hütte eines schwachen Stammes. Endlich: derselbe Gott wollte seine Bekenner scheiden nach dem Tode von allen vorangegangenen Helden und Ahnen des Volkes, und seine Priester behaupteten kühn, dass alle grossen Kriegsfürsten der Vorzeit, deren Ruhm der Sänger laut und hehr verkündete, dass alle geschiedenen Lieben in der schlechten Totenhalle der Unterwelt unter Feiglingen, Verrätern und Meineidigen zusammen kauern sollten bis an's Ende aller Tage! Und dann: hatte der Deutsche seine Toten bisher nicht in würdiger Bestattung verbrannt? Jetzt kam das Christentum, lehrte „Auferstehung des Fleisches" und forderte von ihm Begrabung derselben. Alles lehnte und bäumte sich auf in ihm gegen solche Zumutungen, denn furchtbar war dem frommen Gemüt des Germanen der Gedanke an eine ewige Trennung von allen grossen und teuren Erinnerungen der Vergangenheit; und nur, wo irdische Not dem Alten seinen dauerhaften Wert bereits genommen und die Sehnsucht nach einem höheren Sein, einer besseren als dieser leidensvollen Welt, erweckt hatte, wurde dem neuen Glauben ein schnellerer Sieg.

G. Freytag, in seinen „Bildern aus der Vergangenheit", hat eingehend von Alledem gesprochen; man kennt die betreffende Stelle gewiss, und ich kann daher hier wohl darauf verzichten, dies im Einzelnen alles zu verfolgen. Auf Eines aber muss ich das Augenmerk unbedingt hinlenken, da es für unser ganzes Thema von grundlegender Bedeutung bleibt. Siegfried — der Friede, welcher nur durch Sieg gewonnen wird: dieser in seinem Lieblings- und Nationalhelden sich verkörpernde Urtypus seines kampfmutigen Wesens, war dem Germanen auch sein Lebensmotto auf allen seinen Wegen; mit der katholischen Lehre von einer unheldischen Weltflucht durfte man ihm also auf die Dauer nicht kommen wollen. Das hasste er, dadurch konnte man ihn sich von

vorneweg zum Feinde der neuen Heilsoffenbarung machen, stand er doch fest und stark auf dieser Welt und trug in sich das kräftige Wurzelgefühl seiner Mutter Erde, also dass alle seine Thaten diesen tüchtigen Erdengeruch an sich trugen und er selbst sich den Weg auch zum ewigen Heil nicht anders, denn durch diese Welt hindurch denken konnte. Aber diese Welt überwinden, zu einer höheren sich emporschwingen, dadurch dass er sie sich läuterte, — das wollte er ja selber schon, das war Ideal und Inhalt seines „Walhall"-Glaubens, und so war denn das Ziel der deutschen Entwicklung von Anbeginn an klar und deutlich aufgestellt gewesen: Weltüberwindung musste es sein, was man ihm predigte, um ihn ganz und gar zum Christenmenschen zu machen; Weltüberwindung, welche seinen regen Kampfessinn mit dem Frieden endlich in Einklang brachte, der die Welt mit ihrer Angst durch Sieg über dieselbe überwunden hat, und den er persönlich suchte: das musste am Ausgange dieses Weges, dieses Entwicklungsganges als lockender Preis dem deutschen „Siegefried" winken; damit war der Pfad auch der deutschen christlichen Litteratur bis auf Luther genau vorgezeichnet! Der aber musste in der Folge durch die Kreuzzüge erst noch hindurch gehen! — „Die Kirche des Mittelalters hatte sich germanisiert, um ihre Herrschaft über die Germanen zu behaupten; aber ihr gelang nicht, allen Wandlungen des deutschen Geistes sich zu fügen und den Bedürfnissen des deutschen Gemütes, welche allmählich weit andere wurden, dauernd zu entsprechen" — so sagt hier treffend wieder Gustav Freytag.

Nur sehr langsam, wie sich bei diesen Voraussetzungen denken lässt, unter schweren geistigen Krisen wie leiblichen Wehen, vollzog sich dieser eben angedeutete Werdegang in der deutschen Litteratur, und wir glauben seine einzelnen Entwicklungsstufen deutlich

Digitized by Google

wahrnehmen zu können, von dem rauhen Kriegsmann, der die Kutte nimmt und als Klostermönch in seiner einsamen Zelle zur Mussestunde voll Behagen den alten, wohlvertrauten Kriegssang von „Hadubrand und Hildebrand“ wieder singt, zu den Mönchen hin, welche vom christlichen Standpunkt aus ihrem kriegerischen Volke das Evangelium mundgerecht zu machen suchen, über jene Pfaffen weiterhin weg, welche — aus den Klostermauern wieder hervortretend — nun zu Weltmännern werden und Weltliches (wie das „Rolands“- und das „Alexanderlied“, den „Annogesang“ oder die „Kaiserchronik“) im geistlichen oder Geistliches (wie das „Hohe Lied“, den „Antichrist“) im weltlichen Sinne bearbeiten, bis endlich zu den höfischen Rittern hin, welche ihr tiefreligiöser Zug wieder zu den christlichen Stoffen zurückführt und, wenn sie auch gegen Papst und Pfaffenwirtschaft Front machen, sie doch das echte, lautere Christentum eindringlicher denn je verkünden, es tiefer denn überall vordem erfassen lässt.

Schon von Ulfilas erzählt man, dass er — um den kriegerischen Sinn seines Volkes nicht noch mehr zu bestärken — die beiden Bücher der Könige bei seiner Bibelübersetzung weggelassen habe. Der Gesang auf „Dietrich von Bern“ ist noch ohne jeden christlichen Anklang gewesen, das „Hildebrands-Lied“ schlechterdings unchristlich und gottlos zu nennen. Auch in dem berühmten „Heljand“-Gedicht fällt auf: die Liebe, mit der von Schwertschlag und Kampfeshieb gesprochen wird; mit sichtlichem Behagen wird die einzige kriegerische That, welche die Quellen darboten, die Stelle, wo Petrus, der tapfere Degen, das Schwert zieht und dem Malchus das Ohr abhaut, ausgemalt, und das Gebot der Bergpredigt, demjenigen, der die rechte Wange schlägt, auch die linke zu reichen, wird unterdrückt. Noch im späteren „Annolied“ (um 1120) sind die alten Geister des

Digitized by Google

Hildebrandsliedes, die alte deutsche Kampfesfreudigkeit lebendig wach, und selbst unser volkstümliches Nationalepos, das „Nibelungenlied", lehrt noch eine ganz unchristliche Pflicht der Rache — ja, lässt bei der Stelle, wo das Kreuz als Zeichen der Verwundbarkeit des Helden eingeführt wird, der Auffassung Raum, dass hier noch etwas wie schärfster Protest gegen das dem Germanentum aufgedrängte, dem deutschen Wesen von aussen angehängte Christentum im heldischen Wesen vielleicht stecken könnte.

Daneben freilich regen sich auch schon die sichtbaren Spuren und Anzeichen einer tieferen Aneignung des neuen Glaubens, entdecken wir bereits die wenn auch noch vereinzelten, so doch recht deutlichen Merkmale der Wirksamkeit des neuen Testamentes. Das berühmte „Wessobrunner Gebet", eines unserer ältesten Litteraturdenkmäler, war noch eine altgermanische Kosmogonie mit christlicher Genesis und angehängtem christlichem Gebet gewesen — so recht ein Zeugnis für den sich vorbereitenden Übergang, ganz und gar das Werk einer Durchgangsperiode vom Alten zum Neuen. Aber schon das „Muspilli"-Gedicht, mit seinem Kampf der Engel und Teufel um die Seele und seinem grossen Weltenbrand, erscheint Zarncke mit Recht als eine Bestätigung für den frischen, jugendkräftigen Sinn, mit dem der germanische Geist des Christentums sich zu bemächtigen anfing, unbekümmert noch um die schwierigen Einzelheiten des Dogma's, aber um so bewegter und ergriffener von den grossen, ewig gültigen Hauptmomenten. Wenn ferner der unbekannte Dichter des „Heljand", da wo er von der „Weltwende", dem jüngsten Gericht, berichtet, den „Himmelskönig" sagen lässt: „Wenn ihr die ärmsten der Erdenkinder, der Menschen die mindesten in euerer Mutseele, ihr Helden, verachtetet, liesset sie euch in euerem Sinne leid sein, entzoget sie euerer Ehre, dann thatet

Digitized by Google

ihr euerem Herrn ebenso", so sagt er seinem Volke so ziemlich das Stärkste, was dem damaligen Deutschen gesagt werden konnte — was um so mehr noch bedeuten will, als wir es hier mit einer dem sächsischen Volksstamme entwachsenen Dichtung zu thun haben, demselben Stamme, der sich noch unter Karl dem Grossen bekanntlich so hartnäckig der Bekehrung widersetzt hatte. Hier ist denn der Kern der Sache um so entschiedener blossgelegt, als diejenigen, die so thun — eben zur Linken Christi zu stehen kommen, die Zeitgenossen also damit desto eindringlicher ermahnt werden, von dieser alten deutschen Erbuntugend, die ihnen noch den Himmel versperren könnte, endlich zu lassen. Schon im darauf folgenden „Krist" wird sodann, entgegengesetzt der Rache des „Nibelungenliedes", darum gebeten, der Herr möge doch nicht mit Rache zum Sünder kommen — denn:

„nichts freut so sehr den Mut,
wie dein Vergeben thut!"

Im „Walthari-Lied" lassen die Verfasser, es sind St. Gallener Mönche, den Helden, nach Abhaltung einer Trutzrede, sich beschämt im Zeichen des Kreuzes niederwerfen und Gott ob seiner trotzigen Worte um Vergebung bitten. Am Schlusse endlich des vom Pfaffen Lamprecht gedichteten „Alexanderliedes" empfängt der sieggewohnte Welteroberer sterbend in Demut und Bussfertigkeit Vergebung der Sünden und damit das auf seinem Zuge durch die Weltteile so lange vergeblich gesuchte Paradies. Das sind alles Züge der fortschreitenden Aneignung christlichen Geistes wie evangelischer Gesinnung, der langsamen, aber sicheren Überwindung jener ursprünglichen Sinnesart des „alten Adam" im deutschen Blute, bei welcher der jüdische Rachegott des alten Testamentes, der Herr des Zornes,

Digitized by Google

der Rache und des Krieges, noch im Vordergrunde gestanden hatte.

Ich habe soeben die beiden, ebensowohl berühmtesten als auch bedeutsamsten, Werke dieser letzteren Kulturepoche berührt: die „Heljand“ benannte Evangelien-Harmonie eines unbekannten sächsischen Dichters und die „Krist“ betitelte Dichtung des Weissenburger Mönches Otfried. Man gestatte mir, noch einen kleinen Augenblick dabei zu verweilen. Es ist ja schon viel über den litterarischen und poetischen Wert dieser beiden Dichtungen, über den Vorzug der einen vor der anderen diskutiert worden. Bald hat man den „Heljand“, bald wieder den „Krist“ hervorheben zu sollen geglaubt, und ich kenne einen bekannten Litterarhistoriker, der sogar von beiden nicht allzu viel halten wollte, vielmehr ihren Ruhm für durchaus übertrieben erklärte. Auch liest man ja in allen Litterarturgeschichten mit grosser Wichtigkeit immer den Unterschied dargelegt, welchen die Form dieser beiden „Messiaden“ unter einander aufweist, insofern die erstere noch die heidnische Assonanz und den altgermanischen Stabreim anwende, die letztere bereits den dem lateinischen Kirchenliede entlehnten — und auf's Deutsche übertragenen End-Reim, allerdings noch in seiner primitivsten Gestalt, zum Prinzip erhebe; statt dass man über diese Form hinweg lieber auf den Inhalt gegangen und den darin sich aussprechenden tiefgeistigen Vorgang: den gewaltigen Vorsprung, den das Christentum mit letzterer Dichtung gewonnen — mehr betont hätte. Und Eines hat man bei Alledem doch immer im Hintergrunde gelassen, das mir vielleicht als das Wichtigste daran vorkommen will und von dem wir nun etwas näher sprechen wollen.

Meine geschätzten Leser kennen zweifellos die Christi Wirken und Walten zum Thema nehmenden Fritz v. Uhde'schen Bilder (Abendmahl, Bergpredigt, Lasset die Kind-

Digitized by Google

lein zu mir kommen! etc.), welche den Heiland inmitten unseres heutigen Lebens, in die reale Gegenwart versetzt, vornehmlich als Gast und Freund in die Hütte des Armen und Arbeiters unserer Tage einführen. Aber sie kennen vielleicht auch die Bilder eines Albrecht Dürer und des früheren Mittelalters, auf denen bei Stoffen aus der Lebens-Geschichte Christi die dargestellten Personen in dem Gewande und in der Umgebung der damaligen Zeit uns entgegentreten. Beiden Anschauungen liegt offenbar der gleiche Gedanke, oder besser: die gleiche Gesinnung zu Grunde, und immer hab' ich daran denken müssen, wenn ich den „Heljand" zur Hand nahm. Bekanntlich wird auch in diesem Gedichte der Heiland im Rahmen des damaligen sächsischen Volkslebens, als erlauchter Stammeshäuptling, der zwischen Weser und Ruhr gelebt und gelehrt hat, geschildert, wird den biblischen Figuren heimatlich vertrautes Gewand vom Verfasser angezogen. Es ist der germanische Geist, das tiefe deutsche Gemüt, das sein Christentum der eigenen Umgebung einbilden, Christum im eigenen Leben selbst Gestalt und seine Lehre auch in den realen Vorgängen der örtlichen und zeitlichen Gegenwart wirksam werden lassen will; derselbe Zug wiederum, der in Albrecht Dürer wirkte und in Uhde heute lebt; es ist Uhde, der von Albrecht Dürer und Albrecht Dürer, der vom Dichter des „Heljand" vorweggenommen ist! Dieser hübsche Zug hat sich unverwüstlich erhalten, er lebt, unausrottbar in unserem Volke, fort und fort (vgl. z. B. auch die Weihnachtslieder von Peter Cornelius!) und wird nie unter uns aussterben, wie ich mich erst unlängst wieder an der reizenden Darstellung deutscher Christnacht eines jüngeren Künstlers (W. Schulz) überzeugen konnte.

Wenden wir uns nun vom „Heljand" hinweg dem Otfried'schen „Krist" zu, so fällt uns hier gegenüber

Digitized by Google

der objektiven, lapidaren Epik des ersteren sofort ein subjektives, ausdeutendes und reflektierendes Element in die Augen, das sich in allerlei symbolische und mystische Geheimnisse vertieft und der breiten, grossen Schilderung mehr das im Kleinen wirksame Gefühlsleben entgegenstellt. Auch hier finden wir zwar immer noch die alten Anklänge deutscher Sitte, werden Maria's Vorfahren „Mann für Mann" als Fürsten charakterisiert, wird ihr Haus schlechtweg die „Pfalz" genannt und von der „Gefolgschaft" der „Mannen" Christi gesprochen, wogegen wieder anderes schier wie eine Urregung des späteren, dichterischen Marienkultus schon berührt und an den berühmten Dichter der innigen Marienlieder und des bekannten Minneliedes „Du bist mein", den Mönch Werinher von Tegrinsee, bereits gemahnt. Aber etwas von dem innig hegenden Sinn des späteren „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" und „Euch ward ein Kindlein heut' gebor'n" klingt darin doch zugleich mit an, und wir werden darum auch nicht in das Urteil so mancher „Kenner" mit einstimmen, welche den „Heljand" auf Kosten dieses Gedichtes in den Himmel erheben, dagegen den „Krist" um jeden Preis herunter setzen zu müssen glauben; im Gegenteil, wir werden hier in der Betonung gerade der gemütvollen, beschaulichen Seite des späteren Gedichtes gegenüber dem thatkräftigen Zuge des früheren Heljand den Fortschritt des deutschen Geistes in der christlichen Anschauung bewundern und werden in der versuchten, geistigen Ausdeutung z. B. der „Hochzeit zu Kanaan", und ebenso auch wohl in der auffallenden Bevorzugung des Johannes-Evangeliums vor den anderen bei der Schöpfungsgeschichte, wie der Person und Liebeslehre gerade dieses Apostels überhaupt, ebenso viele Merkmale der in deutschen Landen schon damals sich vorbereitenden gnostischen Neigung erblicken, die als besonders kenn-

Digitized by Google

zeichnend erscheint und von der wir später bei Wolfram noch einmal eingehender zu sprechen haben werden.

Bevor wir nun (nach dieser kurzen Abschweifung) den Werdeprozess der deutschen Litteratur unter dem Zeichen des Christlichen weiter verfolgend, zu unserem eigentlichen Ziel, einer Beschreibung des Höhenpunktes innerhalb der grossen, ersten Blüteperiode deutscher Litteratur, fortschreiten können, möge mir abermals ein kurzer, historischer Überblick gestattet sein, der uns am raschesten in die allmählich durch die Kreuzzüge veränderte Situation einführen mag.

Vergegenwärtigen wir uns vor Allem jene Zeit strengster asketischer Stimmung, wie sie dem Zeitalter der Kreuzzüge unmittelbar voraufgegangen war: jene drückende Schwüle religiöser Schwärmerei, die — hervorgerufen durch Pestilenz und Seuchen, sowie durch die von der Geistlichkeit genährte Erwartung des voraussichtlich um 1100 anbrechenden „Reichs des Lichtes" die „Treuga dei" (den 3—4tägigen Gottesfrieden der Woche) gezeitigt hatte, in zahllosen Wallfahrten nach reliquienreichen Klostern ihren Ausdruck fand und sich gleich einem dichten Weihrauchnebel über die damalige Zeit herein zu lagern begann. Bald darauf erfolgt — wie eine Explosion der gegen Ende des 11. Jahrhunderts also angehäuften Stoffe — der Ausbruch der Kreuzzüge: jetzt Berührung mit dem Orient, Abenteuer aller Art; naturgemäss auch Erweiterung der Länder- und Völkerkunde. Damit wieder Hand in Hand geht die Ausbildung des Rittertums im strengen, harten Kampfe gegen den Halbmond; trotz dieses Kampfes aber legt der stete, intime Wechselverkehr zwischen Christen, Juden und Heiden im Orient auch wieder eine tolerantere Auffassung in religiösen Dingen nahe. Die alte deutsche Sehnsucht nach einer begeisternden, den ganzen

Digitized by Google

Mann mit sich fortreissenden Idee, der altdeutsche Wandertrieb, die alte deutsche Waffenfreude, dazu ein gut Stück der bewährten deutschen Glaubenskraft — sie bilden die tiefere Erklärung einer Erscheinung wie dieser Kreuzzüge, wenn auch die eigentlich erregenden Ursachen ganz anderswo, in der Kirche und deren Klerus lagen, dessen kluge Politik für solche, denen die Welt übel gelohnt, nun ein anderes Heil als die weltabgeschlossene Zelle des Einsiedlers, ein neues Mittel, das viel vergnüglicher war und bei dem germanischen Thatendrang weit mehr anschlagen musste, in den Kreuzzügen sich erfunden hatte. Deutsche Könige und Kaiser standen von 1147 an an der Spitze dieser Heerzüge: Konrad III., er noch als Sklave der Kirche; Friedrich I. im Wetteifer mit der Kirchenmacht; Friedrich II. in offenem Protest gegen sie — 3 verschiedene Stadien in der Entwicklung des religiösen Denkens und des Verhältnisses von Staat und Kirche, die nicht übersehen werden dürfen! Mittlerweile hatte aber auch daheim, im Occident, ein gewaltiger Umschlag in der religiösen Stimmung der Zeit, ein bedeutsamer Umschwung in der Meinung der Geister stattgefunden. Ich erinnere nur an die geistigen Grossthaten eines Peter Abälard und seines Schülers Arnold von Brescia. „Front gegen die römische Theokratie, die Idee des Staates — Christentum, nicht Kirche und Pfaffen!" so lautete auch hier die Losung, würdig der gleichzeitigen Verkörperung solcher stolzen Ideen auf dem römisch-deutschen Kaiserthron, wo das starke, mächtige Hohenstaufengeschlecht, ein Barbarossa — er selbst wiederum die „Blüte der Ritterschaft" — das Imperium gegen das Sacerdotium mutig vertritt. Mit dieser Abwendung von der Kirche war aber auch, vornehmlich durch französischen Einfluss, eine Umkehr zum weltlichen Rittertum eingetreten. Während aller-

Digitized by Google

dings noch eine Richtung strengster Askese, vertreten hauptsächlich durch den Abt Bernhard von Clairvaux, fort und fort bestand, entwickelt sich jetzt in der Provence — bezeichnend genug also gerade in dem Lande, wo bisher die Askese am üppigsten geblüht hatte — der weltliche Troubadour-Gesang und bricht sich auch weiterhin Bahn: in deutschen Landen wiederum ersteht nun die wichtige Epoche des Frauendienstes und Minnelebens, die sich — auch wieder bezeichnend für deutsche Natur — sofort mit dem Marienkultus auf's Innigste verwebt, ja gleichsam dessen weltliche Seite zum Ausdruck bringt.

Wir sehen, es ist durchaus keine weltflüchtige Zeit mehr, in der wir jetzt stehen; aus dem beschaulich thatenlosen Klosterbruder ist ein tapferer, thatendurstiger Ordensritter geworden; die anfänglich gelehrte Weltflucht hat einer Weltfreudigkeit Platz gemacht, — und dennoch nimmt sie den Ehrennamen „Christentum" ebenso stolz für sich auch in Anspruch. Es könnte vielleicht eine verkehrte und zum Weltlichen verzerrte Religionsanschauung genannt werden, was die Deutschen der damaligen Zeit beseelte — und im Grunde war sie es ja auch; trotzdem aber würde man gewiss sehr fehl greifen, wollte man die ganze Epoche etwa eine irrreligiöse, antichristliche schlechtweg nennen. Was sie vornehmlich auszeichnet, ist ein eigentümlicher, ketzerisch protestantischer Zug (das Wort in seiner eigentlichen Bedeutung: als Protest gegen Rom und das Papsttum, genommen). Wir bemerken ganz deutlich die ersten leisen Anzeichen jener Sektiererei, wie sie sich späterhin in die Albigenser-Kriege entlud, und jener Häretik, wie sie in der Folge in die deutsche Mystik auslief — eine religiös-philosophische Strömung innerhalb der deutschen Litteratur, die ja bekanntlich geradewegs auf Luther und die Reformation hinführen sollte.

Digitized by Google

Diese wenigen historischen Voraussetzungen werden nun genügen zum Verständnisse alles Folgenden, namentlich aber einer hochragenden dichterischen Schöpfung, welche gar vielfach „der Faust des 13. Jahrhunderts" genannt wird und als der Gipfelpunkt schlechtweg jener von uns aufgesuchten, endgültigen Aneignung des Christentums durch den deutschen Geist vor Luther's Auftreten bezeichnet werden muss. Konform mit jenen historischen Vorgängen einhergehen sehen wir auf unserer Wanderung vorher freilich noch einzelne Dichtungen, welche — als Ausdruck teils der streng asketischen Stimmung ihrer Zeit, teils der späteren Verweltlichung — einerseits der tiefen Unbefriedigung an der Welt und ihrer Freuden, andererseits dem Wiedererwachen einer regeren Anteilnahme an den Vorgängen in dieser das Wort reden, in Sonderheit aber der mehr und mehr um sich greifenden Toleranzidee jetzt wacker Bahn brechen. Und geistliche Poeten sind in Roman und Lyrik hier die Pfadfinder. Der Geistliche wird später Weltmann, auf die Gottmenschheit Christi wird nun wieder mehr Nachdruck verlegt, das Franzosentum gewinnt entschiedenen Einfluss auf die deutsche Litteratur, bis schliesslich in der höfischen Zeit die Priesterkaste faktisch die Führung in der Litteratur an die Kriegerkaste abtreten muss, welche durch die Kreuzzüge eben geistlichen Sinnes geworden ist. So kennen wir z. B. einen Roman des Ritters Wirent von Grafenberg, in welchem „Frau Welt" als Person eingeführt wird, und dessen „Moral": „Der Ritter aber begriff, dass im Dienste der Welt die Seele zu Schaden kommt" — ganz und gar das Motto zur asketischen Stimmung jener Zeit abgeben kann, von uns gleichsam als der moralische Katzenjammer des ritterlichen Minnedienstes aufgefasst werden darf. Deutlich spürt man in ihm jenen Einfluss der Geistlichkeit, den Kampf der Geistlichen gegen das

Digitized by Google

Rittertum, welcher dem Kampf der Päpste gegen die Kaiser parallel lief und, indem er die Ideale dieses Standes als Hoffahrt und Weltlichkeit verdammte, die kriegerischen Instinkte der Zeit auf das geistliche Gebiet hinüber zu ziehen, für die Kreuzzüge im Speziellen einzufangen und sich nutzbar zu machen suchte. „Der Mensch soll ein Dienstmann Gottes werden; er soll kämpfen sein Leben lang gegen Sünde und Teufel, gegen die Versuchung und gegen sein eigenes Herz“ — so hiess es jetzt. Selbst die „Kaiserchronik“, welche doch den weltlichen Gedanken ausführte: dass die Verheissung der göttlichen Gnade ihre Erfüllung im deutschen Kaisertum (nicht etwa im römischen Papsttum) gefunden habe, erhielt geistliches Gewand und eine polemische Spitze gegen die sagenhaften Gebilde des altdeutschen Heldensanges.

Damit wären wir denn gar wohl vorbereitet, um nunmehr an die Betrachtung desjenigen Gedichtes zu gehen, auf das ich, als den „Faust“ des 13. Jahrhunderts, schon oben hingewiesen habe und das — ein Zeitgenosse beinahe von Dante's berühmter „Divina commedia“, und ähnlich, wie es diese für den christlich-religiösen Prozess in Italien gewesen — für Deutschland das charakteristische, entscheidende Werk der Epoche bleibt: ich meine den Wolfram'schen „Parzival“. Den ungefähren Inhalt dieses Gedichtes als bekannt voraussetzend, wende ich mich hier gleich dem der ganzen Schöpfung zu Grunde liegenden ideellen, religiös-sittlichen Kerne zu und frage mich vor Allem: welches ist wohl die dem Ganzen zu entnehmende höhere Leitidee? Zu allernächst wird unser Blick da wohl auf die bedeutungsvollen Einleitungsworte der Dichtung fallen, die gleich einem edel-ernsten Motto über ihr zu schweben scheinen und mit der unmittelbar nachfolgenden, tiefen Farbensymbolik von Schwarz und

Digitized by Google

Weiss, Dunkel und Hell, den ethischen Kampf zwischen Licht und Finsternis in der menschlichen Seele bis zur vollen Überwindung jenes Zweifels (d. h. eben des Grauen), welcher das ganze Gedicht beherrscht, vorschatten.

„Will Zweifel nah dem Herzen bauen,
So muss der Seele bangend grauen!“ . . .

so hebt es da mächtig und eindringlich an. Himmel und Hölle — Weiss und Schwarz, haben beide gleicherweise am Menschen Teil, und es liegt nur an ihm, den Himmel wirklich zu ergreifen, sich aus dem Grau, dem durch Schwarz getrübten Weiss s. z. s., für ein reines Weiss zu entscheiden. Bewundern wir in diesem Bilde den Anklang an Plato's tiefsinnige philosophische Symbolik von den schwarzen und den weissen Rossen, so entdecken wir andererseits darin nur wieder unsere gute, alte deutsche Auffassung vom „Mittelgarten“ zwischen Himmel und Hölle, dem Kampf der Engel um die Seele, der wir in einem der ältesten deutschen Gedichte christlicher Anschauung (dem „Muspilli“-Gedicht) bereits begegnet sind und ganz ebenso noch später (in unserem Goethe'schen „Faust“) wieder begegnen sollten. Blos die Unbeständigkeit und Charakterlosigkeit führt notwendig zur Verdammnis, die Stetigkeit zum Heil — so heisst es weiter, und Wolfram spricht damit den Grundgedanken seines Gedichtes aus. Er giebt — wie ein neuerer Litterarhistoriker sehr richtig bemerkt — gleich wie Goethe im „Faust“ eine sittlich-weltliche Antwort auf die Frage: „Wer kann Erlösung finden?“ Goethe sagt: „Wer immer strebend sich bemüht!“ Wolfram sagt: „Der stäte unde trewe.“ Es klingt anders und ist doch verwandt.

Warum Parzival beim ersten Begegnen Amfortas nicht erlösen kann, scheint hiernach klar zu sein. Es

Digitized by Google

ist wieder der spezifisch religiöse Gedanke des Gedichtes, der den Dichter also konzipieren liess; denn erst, nachdem der Held den Zweifel (jenen Widerstreit zwischen Hell und Dunkel, zugleich episch-äusserlich veranschaulicht in dem Zweikampfe mit seinem heidnischen, elsterfarbigen Halbbruder „Feirefiz") sowohl an sich selbst erfahren als auch in sich siegreich überwunden hat, was ja bekanntlich erst gegen das Ende des Gedichtes hin geschieht: erst dann ist er gefestigt im Glauben an Gott, gefeit gegen allen Zweifel, erscheint er würdig des göttlich-weihevollen Heilsamtes, zu dem er ausersehen. So unterrichtet er auch Feirefiz hierauf genau in den christlichen Lehren, die er von dem Einsiedler Trevrezent empfangen und zeigt damit, dass er diese sich bewusstvoll, innerlichst angeeignet hat; so bedeutet dem Dichter auch der äussere Besitz der Gralswürde im letzten Grunde doch nur symbolisch das innere, geistige Gut, das der Held sich erworben, den grossen „Trevrezent": d. h. etwa „neuen Frieden", den er durch Sieg — ein zweiter „Siegfried" — sich, aber auch der unter ihrem kranken Könige an einem tiefen, inneren Zwiespalte leidenden Gralsgemeinde, d. i. der ganzen germanischen, abendländischen Christenheit, wiederum errungen!

Was war es denn wohl eigentlich, das Amfortas, den Gralskönig, in Schuld verstrickt und in's Verderben gestürzt hatte? Das Gedicht erzählt es uns klar und deutlich: ein unreiner Liebeshandel mit der schönen, zauberhaften Orgeluse. Die Sache liegt aber gewiss noch tiefer; denn charakteristisch genug klingt dieser Name auf das französische „orgueilleuse" an: ein Motiv des Hoch- und Übermutes wird es also wohl gewesen sein, was ihn zu Fall brachte und nun auch sein ganzes Reich in ihm kranken lässt; ja — mit einem Blick auf die historischen Vorgänge, die damaligen Zeichen der Zeit — dürfte eine

Digitized by Google

Deutung vielleicht nicht allzu kühn erscheinen, welche dies nun förmlich als an die Adresse der Hohenstaufen gerichtet nachzuweisen suchte, die doch bei ihrem Streben nach Weltherrschaft sich mit der Dame Orgeluse: der „Frau Welt“ des Ritters Wirent von Grafenberg, nach sakraler Deutung ein wenig gar zu tief eingelassen hatten. Eine That der religiösen Demut kann hier allein nur Wandel schaffen, wird die Erlösung für den Lebens- und Regierungsmüden bringen, und der Ausruf: „Ich bin ein mân, der sûnde hat“ aus Parzivals Munde bezeichnet denn in der That auch diesen so entscheidungsvollen Wendepunkt in unserem Gedichte (wie zugleich in der geistigen Entwicklung unseres Helden) — aber auch unseres deutschen Volkes, dürfen wir hier hinzufügen! So auch war im Otfried'schen „Krist“ der „Übermut“ (muotwillen, was der Mönch mit „Eigenwillen“ übersetzt), als Anlass zum Verlust des Paradieses, unseres „Erbgutes“, geschildert und diesem Motiv das Lob der „Demut“ Maria's, als des notwendigen Durchgangspunktes zu dessen glücklicher Wiedergewinnung, besonders scharf und eindringlich gegenübergestellt worden: ebenso viele, für unser Thema grundwesentliche und nicht zu unterschätzende Züge! — Aus Anlass jener Namendeutung (Orgeluse) möchte ich mir übrigens erlauben, an dieser Stelle auch gleich noch auf die sinnvolle, tiefere Bedeutung hinzuweisen, welche die Eigennamen der handelnden Personen — wie überhaupt fast bei allen Dichtern jener Zeit, so in Sonderheit bei Wolfram von Eschenbach — für sich in Anspruch nehmen dürfen. So steht z. B. allen voran der Name der Gattin Parzivals Condwiramour — „Conduir amour“: „die Liebe führt“; es ist ein mittelalterliches „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“, ein Vor-Goethe'sches: „Und hat an ihm die Liebe gar von oben teilgenommen, begegnet ihm der Engel Schar mit seligem Willkommen!“ — aber ohne jeden Anklang noch an das

Madonnenideal und den Marienkult, wie er bei dem moderneren Dichter alsdann vorliegt. Nicht: „Das Ewig-Weibliche zieht uns an" — wie Ibsens „Peer Gynt" leichtfertig genug einmal interpretiert und wie es auch wohl im Geiste des damaligen, wenig skrupulösen Minnedienstes gewesen wäre, jedoch den Sinn — auch für unser Gedicht — total zerstören würde; aber eben darum auch eine Mahnung des Dichters gegen diese weltlichen Neigungen seiner Zeit und vor Allem — wie noch lange nicht genugsam gewürdigt — ein Protest deutscher Gattentreue gegen Gottfried von Strassburg, der in seinem „Tristangedicht" zur selben Zeit eben jenem durch und durch romanischen Minnedienst, der Liebe zur verheirateten Frau gerade, den prägnantesten, fast möchte ich sagen: „klassichen" Ausdruck verliehen hat.

Dass „Trevrezent" zu deutsch „Neuer Friede" heisse, habe ich bereits gestreift; desgleichen wird ein Name wie „Amfortas" (wörtlich: „der Kraftlose") oder „Herzeleide" (bekanntlich die Mutter Parzivals) in diesem Zusammenhange nicht mehr unverständlich sein — denn: ist nicht in der That das Herzeleid der Welt als der eigentliche Geburtsschoss religiöser Wandlung, religiösen Lebens und religiöser Entwicklung (nach Schopenhauer wenigstens) zu erkennen? Nicht ganz so einig sind sich die Gelehrten dagegen über die Deutung des Namens Monsalvat, auch Monsalvaesche genannt — womit bekanntlich der Berg gemeint ist, auf dem die Gralsburg thront. Bringen es doch die Einen mit „sauvage": wild — in Beziehung, indem sie darin einen Hinweis auf die wilden, unwegsamen Zugänge und schwer aufzufindenden, unwirtbaren Irrpfade zur Gralsburg wittern, während die Meisten — wohl mit ungleich mehr Berechtigung — es auf salvatio und salus: Heil, Errettung, Erlösung zurückzuführen suchen und das Montsalvat demnach mit „Berg des Heiles", hl. Berg (nach Analogie

Digitized by Google

der „hl. Zionburg“) übersetzen. Ganz ebenso scheint auch in dem Namen des Helden Parzival eine doppelte Bedeutung zuletzt sich zu bergen, an der trotz mancher philologischer Einwände doch festzuhalten sein dürfte. Denn — zugegeben, dass die von Görres zuerst versuchte Herleitung des Namens aus dem Persischen zum Mindesten unerwiesen bleibt, so haben wir doch in dem ausdrücklichen Beiwort Wolframs: „der tumbe clâre“ einen für uns massgebenden Fingerzeig, dass der Dichter seinen Helden im religiösen Sinne als „reinen Thoren“, als „arm am Geiste“ im Sinne des Evangeliums aufgefasst wissen wollte. Andererseits lässt Wolfram einmal Sigune zu ihm sagen:

„Fürwahr, du heissest Parzival.
Der Name sagt ‚inmitten durch‘.“

Hier sprangen nun die geschäftigen Erklärer ein und übersetzten es unter Zuhilfename des französischen „Percher les vaux“ (die Thäler durchstreifen) als Imperativ: Perce val. Sie sagten, es heisse: „Dring’ durch’s Thal!“ oder noch besser: „Dring’ durch die vâla, den Wolkenschleier!“ — indem sie es auf den Sonnenhelden deuteten und in Beziehung zu seinem Thatendrang, der Licht in die Finsternis bringe, stellten. Es wäre nach ihnen also etwa die That, welche sogar den Tod besiegt und überwunden hat. Wie dem nun auch sei, jedenfalls sind seinem Charakter die eben besprochenen zwei Hauptzüge wirklich durchaus wesentlich: Thatendrang (vom Vater) und Mitgefühl für Anderer Leiden (als religiöse Anlage von der Mutter geerbt), so dass wir ohne Bedenken wohl am besten an beiden Deutungen neben einander festhalten können: der einen als letzter Reimiszenz an den „Sonnenmythus“ (der ja zweifellos die Urquelle auch der Parzival-Sage gewesen); der anderen zum Hinweis auf die kindliche Einfalt, die

Digitized by Google

Thorennatur des Heldenjünglings (die ihn mit jener Naivetät und jener ursprünglichen Reinheit unmittelbaren Empfindens ausgerüstet, welche ihn zu seiner religiösen Erdenmission nun geradezu als prädestiniert erscheinen lässt). So schiesst er in kindischer Lust, thatendurstig, Vögel mit seinem Pfeil vom Himmel herab, um ihren Tod kurz darauf schon aufrichtig und inneren Wehes voll heftig wieder zu beweinen. Es bedeutet nicht nur, es ist vielmehr eine Vereinigung der Natur des kühnen, frohen, alles durchdringenden Sonnenjünglings und des kindlich reinen Knabensinnes, eine innige Verschmelzung von Heroen-Mut und Heiligenherz, wie sie, zur vollen Harmonie weiter entwickelt, den deutschen „Siegefried" ergeben wird — und sie wiederum erscheint uns bei genauerer Betrachtung nur als das konzentrierte Vorbild einer anderen Verbindung und Vereinigung von Weltlichem und Geistlichem, die Vilmar einmal als für den ganzen „Parzival" gestaltend und massgebend bezeichnet hat mit den Worten: „Ritterliches Leben in der Weihe des christlichen Glaubens, zeitliches Heil im Abglanze des Ewigen."

Um dieses im Einzelnen noch genauer nachzuweisen, wird es sich für uns empfehlen, etwas sorgfältiger auf die bereits in der Idee des Grals-Kultes im Allgemeinen und des Templeisen-Ordens im Besonderen hierüber enthaltenen Andeutungen näher einzugehen. Zunächst und vor Allem also die Frage: „Wer ist der Gral?"

„Der heilige Gral — geheimnisvolles Mysterium! Gipfelpunkt alles religiösen Lebens! Pfand der innigsten Gottesgemeinschaft und menschlicher Verbrüderung!" „Inbegriff des Höchsten, aller irdischen und himmlischen Glückseligkeit!" Ja, „Erdenwunsches Überwall", „der Wunsch vom Paradies!" — „Alles Segens Born, weltlicher Süsse volles Horn!" „Er thut es dem beinahe gleich, was man erzählt vom Himmelreich." „Kein irdisch

Digitized by Google

Reich mag höher Heil gewähren“ und „die Menschheit trägt den höchsten Wert, die zum Dienst des Grals begehrt.“ Woher nur alles dieses? Woher all’ diese wunderbaren Heils- und Segenskräfte? Vernehmen wir denn das Geheimnis! — „Gral“ selber bedeutet genau genommen „Schüssel“; es ist ein Heilbecken, nämlich san-greal (ital. „santo catino“): das „heilige Gefäss“. Angeblich aus einem Stück kostbaren Smaragdes gearbeitet (desselben, der dem Luzifer bei seinem gewaltigen Sturze vom Himmel zur Hölle aus seiner angemassten Krone auf die Erde entfiel — wie die Mythe tiefbeziehungsvoll noch hinzufügt), ward es von Jesu „in der Nacht, da er verraten ward“ zum Abendmahl verwendet, ging dann an Joseph von Arimathia, den geheimen Jünger Christi (die Betonung der „geheimen“ Jüngerschaft ist wichtig!) über und ward später in dessen Hand wieder berufen, das Blut des Herrn aufzubewahren, das aus der vom römischen Landsknecht mit dem Speer beigebrachten Wunde aus der Seite floss, so dass diese Reliquie also thatsächlich das „Neue Testament in seinem Blut“ (vergl. die Stelle bei Lukas über das Abendmahl) enthalten hätte. (Daher auch: sang-real = wirkliches, echtes Blut!) Auch des Longinus Lanze kam demselben Joseph zu Handen. Und so vereinigt jener Kultus in sich also sowohl das heilige Liebesmahl als auch die Kreuzigung und die Grablegung Christi, in einem Bilde zusammen.

Seit jener Zeit war die Schüssel wunderwirkend, war sie zum Wunschgefäss geworden; denn der greal ist mit übernatürlichen Kräften ausgestattet, die er in ebenso idealer, wie realer Weise äussert; wie er nämlich weissagt, schützt und straft, so speist er auch die zu seinem Dienst Erkorenen; sein Anblick giebt den Rittern Stärke, er spendet Nahrung — nach Kor. 9, 14; Lukas 10, 7; Matthäus 10, 10; und wer ihn erblickt, kann in der Woche danach nicht zum Sterben kommen, denn der Gral

Digitized by Google

erhält ihn in voller Jugendblüte, und würde er selbst 200 Jahre alt werden. (So erzählt uns die Mythe von Joseph von Arimathia, dass er — beschuldigt, den Leichnam Jesu hinweggeschaft zu haben und infolge dieser Anschuldigung in einem unterirdischen Gewölbe lebendig begraben — 42 Jahre hindurch vom Gral, der das finstere Verliess taghell erleuchtete, mit köstlicher Nahrung gespeist und vom römischen Kaiser Titus noch lebendig angetroffen worden sei; so wird auch Titurel — nach der Chronologie des „Jüngeren Titurel“ — im Genusse des Heilsgefässes mehr denn 500 Jahre alt). Wir sehen: der Gral hat damit spezifisch-christliche Bedeutung und Gestalt gewonnen, hat eine Farbe, einen Charakter angenommen, der für Wolframs Zeitalter noch um Vieles bestimmter wird, wenn wir uns der fanatischen Begeisterung der Kreuzfahrer bei der angeblichen Auffindung der „heiligen Lanze“ vor Antiochia, sowie der Eroberung einer grossen, kostbar smaragdenen Schüssel, angeblich des „heiligen greal“ selber, seitens der Genueser gelegentlich ihrer Belagerung von Caesarea im Jahre 1101 erinnern — einer Reliquie, die (freilich in etwas defektem Zustande) in der Sakristei der Kirche San Lorenzo zu Genua noch heute sorgsam aufbewahrt wird. Sie sind gar zu interessant und bedeutsam, diese halb aus historischen Fakten, halb aus poetischen Phantasien sich bildenden, mitteralterlich-religiösen Sagen, und wir können daran wieder einmal so recht deutlich das Wechsel-Verhältnis von Religion und Allegorie, die Entwicklung und die mythenhafte Fortbildung religiöser Ideen bis zur realen Gegenständlichkeit erkennen — ein alter, immer wiederkehrender Prozess des menschlichen Geistes! Denn, wie schon in den Fahrten nach dem „Goldenen Vliess“, oder bei dem Auszug nach dem geheimnisvollen „Hort“ allen jenen Kämpfen, in der Erwerbung und der Eroberung solch' kostbarer Schätze, zugleich die Ge-

Digitized by Google

winnung eines höheren, geistigen Gutes immer mit inbegriffen ward, so liegen auch hier exoterisches und esoterisches Wesen offenbar dicht neben einander. Gewiss wollte man sich durch Teilnahme an einem Kreuzzug, in den sittlich aufgefassten Kämpfen wider den heidnischen Halbmond, ewiges Heil erwerben; aber diese Idee musste nun sinnlich-greifbare Erscheinung, das ganze Streben, nach seinem höchsten Ziel, in einem äusseren Zeichen seinen durchaus konkreten Ausdruck finden. So grub man denn aus dem Schutt der Städte-Einäscherung die denkwürdige Lanze und die geweihte Schüssel aus und war glücklich, in diesen Gegenständen die Symbole für das gefunden zu haben, was die Gemüter so tief bewegt, so hell zu einmütiger Erhebung entflammt hatte. Es ist, wie wenn sich die Resultate der Kreuzzüge, die letzten, höchsten Ziele und Glaubenswünsche in diesen beiden sinnlichen Dokumenten, der Lanze und der Smaragd-Schüssel, verdichtet hätten, welche nun die Kreuzfahrer als äussere, reale Beweise einer beifälligen Anteilnahme von oben mit in die Heimat brachten, welchen sie dann hier im eigenen Lande einen tiefsinnig-mystischen „Ritus des Heiles" eröffneten. Ja, es ist im Grunde sogar nur die alte, ewig neue Geschichte von dem christlichen Sakrament, als einer „Mitteilung" himmlischer Gnadengüter in Form sinnlicher, äusserer Zeichen! So giebt denn auch die wunderthätige Schüssel nicht mehr nur geistige Kraft zum Guten und verleiht denen, die sich, von der Idee des Göttlichen erfüllt, um ihren Dienst scharen, „ewiges Leben"; nein, sie speist, nährt und tränkt nun sogar auch des heiligen Grales Jünger leiblich und verlängert selbst ihr zeitliches Leben in der physischen Bedeutung des Wortes! Und so bedeutet eben auch für den Esoteriker das Christentum das Gottwerden des Menschen, während es für den Exoteriker nur eine Menschwerdung Gottes bleibt.

Digitized by Google

Als nun Joseph von Arimathia starb — so geht die Sage weiter (wie er trotz des Besitzes solchen Kleinods dennoch sterben konnte, davon schweigt eigentlich die Geschichte) — da trugen Engel den „heiligen Gral" zum Himmel, um ihn einige Zeit später erst wieder der Hut des Titurel, eines sagenhaften Königs von Anjou, anzuvertrauen, der nach dem Vorbilde der „Tempelherren" den Orden der „Templeisen" oder „Gralsritter" stiftete und dem Grale auf dem Berge Montsalvat einen Tempel errichtete, mit dem sich an Kostbarkeit kein anderes Bauwerk irgendwie messen konnte. Albrecht von Scharffenberg (ein Dichter aus der Mitte des 13. und dem Anfang des 14. Jahrhunderts) beschreibt uns diesen Bau in seinem „Jüngeren Titurel", der als eine Fortsetzung des „Älteren Titurel" Wolframs zu gelten hat, auf's Genaueste. Darnach hätten wir uns unter dieser Gralsburg, ähnlich wie bei der Liebfrauenkirche zu Trier und dem Ritterstift Ettal bei Oberammergau im Bayrischen, einen wahrhaftigen Tempel, d. h. eine Rotunde von Kapellen umkränzt, vorzustellen. Eine Kuppel wölbt sich über dem Ganzen, von welcher Korbinian Ettmeyer, ein hervorragender Forscher kirchlicher Symbolik, gelegentlich einmal die Erläuterung giebt, dass — während sie als Decke über dem Tempel ausgespannt gleichsam das Firmament, den blauenden Himmel versinnliche — sie als umgekehrte Kuppel hinwiederum auf die Gralsschüssel selber hinweise; und diese Deutung verliert nichts an innerer Wahrscheinlichkeit, wenn wir auch bei San-Marte lesen, dass man unter dem Grals-Gefäss in erster Linie wohl ohne Zweifel einen Kelch sich zu denken habe. (Ich erinnere den Leser zum Überfluss noch an die Szenerie im Wagner'schen „Parsifal".) Rings um den Berg finden wir dichten, finsteren Wald, ungangbare, düstere Klüfte und Schluchten; daher denn auch niemand zu ihm den

Digitized by Google

Weg findet, den er nicht selbst zu sich geleitet. „So ist der Gral, d. h. der Glaubensschatz des Christentums, — erklärt San-Marte — ein Geheimnis, das nach eigenem Willen und aus eigener Kraft dem Menschen nicht erschlossen wird, wenn ihm nicht Gottes Gnade das Auge aufthut und seine Seele dazu erleuchtet.“ Zugleich aber mag auch der „schwierige und enge Pfad der Tugend“ dabei mit herein spielen. (Ich führe dies alles hier an, um fortgesetzt des Lesers Aufmerksamkeit auch auf die zahlreichen ganz gleichen, oder doch sehr ähnlichen, Züge zwischen Wagner und Wolfram mit hinzulenken.)

Haben wir soeben gesehen, dass nur der Reine zum Grale berufen werden kann — ein Motiv, das sich bei Wagner auf's Genaueste wiederholt in den Worten des Gurnemanz an die Knappen:

„Ihr wisst, dass nur dem Reinen
Vergönnt ist, sich zu einen
Den Brüdern, die zu höchsten Rettungswerken
Des Grales heilige Wunderkräfte stärken . . .“

— so erfahren wir bei Wolfram weiterhin auch noch, dass nur dem „getauften Christen“ der Anblick des Gefässes gestattet, ja überhaupt ermöglicht ist. Also abermals ist ein wesentlich christliches Element in allen diesen Sagengebilden damit konstatiert. Wir gehen aber noch weiter.

Alljährlich, am Charfreitage, schwebt eine Taube vom Himmel herab und legt eine kleine, weisse Oblate in die Grals-Schale: „dar an lîht des grâles hôhste kraft“, sagt Wolfram — „dadurch erneuert sich fort und fort die Wunderthätigkeit und Heilseigenschaft des kostbaren Steines“, so dürfen wir das wohl übersetzen. Und dieser Vorgang hat gewiss auch noch einen anderen, weit tieferen Sinn! Es ist das Mysterium der „Trinität“ schlechthin, das sich in ihm auszusprechen scheint;

denn die Taube ist ja Symbol des heiligen Geistes selber — nach bekannten Stellen aus Matth. (3,16); Joh. (1,32); Markus (1,10) und Lukas (3,22); dazu ist die Oblate Symbol für den Leib Christi und der Himmel, aus dem die Taube herabschwebt, deutet ganz zweifelsohne auf Gott Vater, den weltenumspannenden Schöpfer. San-Marte, bekanntlich einer der vorzüglichsten Wolfram-Forscher, erläutert denn auch den Anfang des Johannis-Evangeliums: „Im Anfang war das Wort" etc. ohne Bedenken gleich mit Bezug auf den Gral selber. Wolfram nennt dieses Allerheiligste „daz heiltuom" (und auch bei R. Wagner erzählt ja Gurnemanz von Titurel: dass er „dem Heiltum" erbaut habe „das Heiligtum"). Endlich ist das Wappen der Gralsritterschaft bei Wolfram (sowohl, als auch bei Wagner) die weisse Taube. — Nicht genug noch damit, verbindet sich nun aber auch die Idee der Unsterblichkeit und Auferstehung mit dem Grale insofern, als der Phönix, um zu neuem Leben wieder zu erwachen, sich mit eben jenem Steine, aus dem die Schüssel gefertigt ist, verbrennt — was Wolfram in seinem Gedicht mit einer gewissen Tendenz ausdrücklich erwähnt; und jener Stein, auf den der Dichter einen so grossen Wert legt (es berührt mitunter wie ein Anklang an den „Stein der Weisen" oder die hl. Kaba), er wäre somit Edelstein und Prüfstein zugleich geworden!

Aber nicht etwa alle Tage, wie man meinen könnte, wird der Gral herumgezeigt und nur gleichsam zum irdischen Festschmause herbeigeholt, als ein artig „Tischlein deck' dich!" — wobei denn schliesslich Speise und Trank, das „Essen, um zu leben" die Hauptsache bliebe, sondern nur bei seltenen hohen Festen geschieht das; und ein neuerer gründlicher Parzival-Kenner hat Recht, wenn er darin vielmehr eine „sehr ernste Erinnerungsfeier, ja bestimmt das nach dem Grals-Kultus begangene Sakrament des heiligen Abendmahles"

Digitized by Google

zu erblicken vermeint. Wagner (um dies nebenbei wieder zu bemerken) hat sich also vollkommen auf den Boden der ursprünglichen Idee wie der alten Sagenüberlieferung gestellt, wenn er uns mit seiner Gralshandlung im I. Akte seines Drama's einen Akt weihevollster, religiöser Abendmahlsfeier vor Augen führt.

Dieselbe „Gotteshand nun aber, welche die Männer nach Montsalvat geführt hat, sendet sie zu Zeiten auch aus als Lenker der Völker, die, eines kräftigen Herrn entbehrend, ihn vom Gral erbitten, und Gottes Segen geleitet sie dann in die dadurch beglückten Reiche". (Wie tief dies Alles, das Imperium im Scheine des Sacerdotiums, als zeitweilig von einer höheren Vorsehung übertragene Funktion; der König aufgefasst als der vorübergehende Vertreter Gottes auf Erden, so dass dabei nie die weltliche Sucht nach Erorberung, die irdische Begier auf dauernden Besitz und ein erbangesessenes Herrschertum aufkommen kann!) So haben also auch die Hüter des Grales und ihr Gebieter ihren Schatz — gleich der sichtbaren Kirchengemeinde — gegen die Feinde von aussen her tapfer zu verteidigen und sich seiner stets von Neuem wieder vollauf würdig zu erweisen. Wir werden daher gewiss nicht nötig haben, „nach orientalischen Mythen, nach gnostischen Ketzereien, nach einer templerischen Geheimlehre bei diesem Bunde erst zu forschen, um die mystische Bedeutung des Grales zu ergründen, die ihm der Dichter (ohne sich dabei jedoch allzusehr in tote Allegorien zu verlieren) beilegt; und ebenso wenig werden wir in dem Reich des Grals etwa ein Reich der Seligen, sondern vielmehr nur das dichterische Ideal eines geistlichen Ritter-Ordens eben erblicken, das im Tempelherren-Orden zu Ende des 12. Jahrhunderts der damaligen Zeit schier verwirklicht schien". In der That mögen dem Dichter bei seiner Konzeption speziell diese Tempelherren vorgeschwebt

haben, denn der Name Templeisen ist von ihm an vielen Stellen gebraucht, und die Erzählung von der Aufbewahrung des Heiligtums in einem Tempel (anstatt wie üblich in einer Kirche) dürfte gleichfalls auf diesen Zusammenhang hinweisen wollen. Der dort von Wolfram in seinem Epos geschilderte Templeisen-Orden ist somit wohl im Grunde nichts Anderes als eine (nach San-Marte: vielleicht im Geiste des Provençalen Guiot) reformierte Tempelherren-Brüderschaft. Was diese Ritter so wesentlich von dem bisherigen Rittertum unterschied, das war eben der Umstand, dass sie nicht mehr um Frauen-Minne, sondern um ein höchstes Glaubensgut, bei Wolfram: zu Schutz und Wehr' des heiligen Grales, Tjoste ritten — also bei aller Askese im Wesentlichen doch wieder ein ritterlicher, kampfesmutiger und lebensfreudiger Zug. Was sie andererseits vor dem Mönchtum so sehr auszeichnete, das war der Umstand, dass hier der Mönch sich nicht weltfremd und bequem in die Einsamkeit eines stillen, ruhigen Klosterlebens zurückzog, sondern vielmehr der Welt und ihren Gefahren mutig Stand hielt, in deren Bestehung, in der Bewährung des Lebens wie seiner Gegensätze zu Gunsten der gewonnenen Glaubensidee, seine eigentlichste „Askese" und in dieser seine „Mission" erblickte. Schon der heilige Benedikt auf Kloster Monte Cassino hatte den phantastischen, trägen Träumereien, denen das ägyptische Mönchsleben in der thebäischen Wüste nachgegangen war, ein Ende gesetzt, indem er seine Jünger zu Arbeit und Lehre, zur Anteilnahme an der Welt und ihren Thaten verpflichtete; und der Bischof Anselm von Havelburg in der Mark Brandenburg — ein Zeitgenosse Kaiser Rotbarts — erklärte geradezu: dass es „die Pflicht des Christen nicht sein könne, sich in eine stille Zelle zu vergraben, sondern dass der echte Christ durch nimmer rastende evangelische Wirk-

Digitized by

samkeit das Menschenleben mit dem Segen der Lehre des Heilandes durchklären müsse, wie uns Christus und die Apostel ein Beispiel gegeben". — Also Weltflucht war hier um Weltüberwindung eingetauscht. Das germanische Christentum der liebenden Werkthätigkeit war hier mittlerweile angebrochen und kündigte sich in jenen Erscheinungen an! — Unbedingt wichtig für unseren speziellen Gedankengang dünkt uns ferner, dass der Orden als Ganzes sich dem hierarchischen System als solchem nicht einordnete, sich vielmehr neben der Kirche aus ihm herauslöste; ja, dass ihm geradezu ein häretischer, wesentlich ketzerischer Zug eignete, was schon aus der auffälligen Betonung und Bevorzugung des Evangelisten Johannes gegenüber den Briefen Pauli und den Synoptikern zur Genüge hervorgeht, wie wir einer solchen bereits früher bei Otfried, dem Verfasser des „Krist", begegnen konnten. (Während wir unseren Orden hinwiederum gegen die unerhörten und himmelschreienden Anklagen, die später gegen ihn erhoben wurden und bei Beginn des 14. Jahrhunderts unter Philipp IV. dem „Schönen" von Frankreich und Papst Clemens V. sogar zu seiner Vernichtung durch die heilige Inquisition führten, nach den neuesten erst jüngst veröffentlichten Forschungen eines Döllinger — vgl. des greisen Gelehrten interessante, am 15. Nov. 1889 in der Münchener Akademie der Wissenschaften gehaltene Festrede — heute ohne Weiteres in Schutz nehmen dürfen.) Ich will daher ebenso wenig davon reden, dass man den Orden anderen Brüderschaften zum Muster aufstellen konnte, wie davon, dass man überhaupt von einer „templerischen Geheimlehre" sprechen, diesen Templern Abweichungen in ihren Riten und Ordensregeln von der römischen Liturgie nachweisen wollte, sondern will hier nur auf ihren zum Mindesten ungewöhnlichen Gebrauch der Anfangs-Worte des Johannis-Evangeliums

Digitized by Google

(statt der üblichen Einsetzungs-Worte aus Matthäus, Markus, Lukas und St. Paulus) bei Gelegenheit der Abendmahlshandlung verwiesen haben. Esoterisches Christentum ist es ohne Zweifel, was sich in diesen ihren Sonder-Gebräuchen ausspricht; etwas vom johanneischen „Reich des Geistes“ scheint uns in dieser ihrer Vorliebe gerade für den vierten Evangelisten und in ihren eigenartigen, vom üblichen Rituell abweichenden Bräuchen sich deutlich zu bezeugen.

Ganz besonders bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist endlich noch die Busspredigt Trevrezents an Parzival, in welcher der Dichter sich mehr der Lehre Peter Abälards (nach Johannes) nähert, wenn er seine Gesinnung in die Worte zusammenfasst: „Durch Hingebung in dieser Liebe ist uns das ewige Heil verheissen.“ Liebe, Liebe, und abermals Liebe! wird hier gepredigt; es ist die Erneuerung des alten, gleichfalls Johanneischen: „Kinderchen, liebet euch unter einander!“ — und des Paulinischen: „So bleiben Glaube, Liebe, Hoffnung — diese drei, die Liebe aber als die grösseste unter ihnen!“ Gleichzeitig damit tritt auch — wie wir gesehen haben — die Idee einer christlichen Gemeinde ohne besondere Hierarchie, ohne Papst und Interdikt, im Geiste reinen Evangeliums, beim Gral entschieden in den Vordergrund, auch wenn man es vorläufig noch gänzlich ununtersucht lassen will, ob mit eben diesem Grundzuge der Dichtung nicht am Ende auch in innigstem organischem Zusammenhange steht jene für die damalige Zeit geradewegs frappante Thatsache (auf die auch schon San-Marte aufmerksam gemacht hat), dass Wolfram den damals doch üppig blühenden Marien-Kultus nirgends auch nur mit einer Silbe berührt hat. Mit vollem Rechte sagt daher genannter Kenner an irgend einer Stelle seiner verdienstvollen Parzival-Studien: „Im Templeisen-Orden soll das Reich Gottes nicht ausser-

Digitized by Google

halb, sondern innen im Menschen selbst gegründet und ausgebaut werden; seine angeborene Sündhaftigkeit soll ausgetilgt und zur Gralsherrlichkeit geläutert werden. Diese evangelische, reformatorische, ja protestantische Idee, nach römischer Ansicht offenbar ketzerisch, führte es mit sich, dass das allein seligmachende Gralsreich ebenso zum römisch-orthodoxen Christentum — wie es durch die bestehende, sichtbare Kirche repräsentiert ward — wie auch zum Heidentum in Gegensatz trat." . . .

So weit denn unser „Parzival"-Gedicht, das Werk eines der erlesensten Geister des Mittelalters wie unserer deutschen Nation überhaupt. Mit Recht aber sagt Franz Hirsch in seiner deutschen Litteraturgeschichte: „Der Parzival mit seinem tiefsinnigen Gralmythus bleibt ein unverstandenes Werk, wenn man an ihn nicht mit derselben Ehrfurcht, derselben Ahnung des Göttlichen hinantritt wie an das gewaltige Gotteshaus, das zu Köln seine Türme im Rheine spiegelt. Und jener echt germanische Geist tiefer Religiösität wie unverbrüchlicher Treue, er findet zugleich in den Brüderschaften, die diese Dome erbaut, eine durch geheimnisvolles Band zusammengehaltene Vereinigung, welche an die den Gral hütenden Templeisen erinnert. Waren es früher Benediktinermönche gewesen, welche die Kirchenbauten geleitet hatten, so treten jetzt — nach dem Vorbilde der angelsächsischen Baubrüderschaft zu York — kunstverständige Laien zusammen, welche zu Strassburg, Köln, Halberstadt, Magdeburg und Bremen sogenannte Bauhütten errichten. Aus jener kleinen Hütte von Holz oder Stein, die dort errichtet wurde, wo später eine mächtige Kirche sich erheben sollte, ist der Geist jener brüderlichen Gemeinschaften der nachmaligen Freimaurerbünde, ausgegangen, welcher dem deutschen Wesen durchaus entspricht und ihm eine korporative

Einigung giebt, deren charakterstärkender Wert nicht zu unterschätzen ist. Die Steinmetzen, welche ihre Werkzeuge in der Bauhütte bewahrten und ihre Bau-Geheimnisse sorgsam vor den Augen der Unkundigen hüteten, bildeten bald überall da, wo ein gothischer Kirchenbau im Werke war, einen Bund, dessen äusseres werkthätiges Thun klar vor Aller Augen lag, dessen inneres Wesen aber in die geheimnisvolle Hülle mystischer Symbolik gekleidet war. Nicht nur, dass das Leben der Brüderschaft durch fromme Sitte, durch innerliches Erfassen der Erscheinungen weihevollen Inhalt erhielt; auch die scheinbar nüchterne Arbeit ward durch die künstlerische uud religiöse Idee verklärt, welche aus jedem Hammerschlag der Bauhütte klang. Der alte germanische Trieb, innerhalb festgeschlossener Form und wohlgefügter Gemeinschaft dem Einzelnen volle individuelle Freiheit zu gewähren, ward, andachtsvoll vertieft, in diesen Bauwerken lebendig (und die hohe Wölbung des Gebäudes, der kühn emporstrebende Spitzbogen, in den die Portale und Fenster ausliefen, die schlanken Säulen, welche das Kirchenschiff trugen, deuteten in ihrem sehnlich emporstrebenden Charakter dem mittelalterlichen Gemüte den Weg zum Himmel an)."

Ich erwähne dies hier gerne, weil es — neben dem Ausblick, den es auf die zeitgenössische Baukunst und die Anneigung des Christentums auch auf diesem Gebiete gewährt — einerseits den Hinweis auf jenen, die späteren Jahrhunderte noch oft beschäftigenden Gegensatz zwischen dem Freimaurertum und der Kirche Roms bereits enthält, andererseits in der Betonung des Rechtes individueller Freiheit auf Seiten des Subjektes innerhalb festgeschlossener Gemeinschaft abermals eine Art Perspektive auf die Reformation hin bereits uns eröffnen kann.

Digitized by Google

Allein auch noch von einer anderen, energischen und nicht minder kräftigen Stimme im damaligen deutschen Dichterwald*) wurde reformatorischer, protestantischer Geist laut und deutlich, gleichwie im „Parzival", bald darnach verkündet, lauter und deutlicher vielleicht, als es dort in der Form des Mysteriums geschehen war, aber dafür auch heftiger und tendenziöser, fast möcht' ich sagen: „aktueller", als es Wolframs edlem Geiste je beifallen konnte; und dabei doch von einer Seite, bei der es um so ungewohnter berühren mochte, als man sonst nur auf deren köstliche, wahrhaft

---

*) Aus den mancherlei Werken, welche uns noch näher beschäftigen könnten, deren nähere Betrachtung uns aber doch füglich zu weit führen würde, greife ich hier nur noch anmerkungsweise Hartmanns rührendes und gemütvolles Gedicht vom „Armen Heinrich" heraus — jenem Ritter, dem gesagt worden war, dass er von seinem schrecklichen Aussatze nur durch das Blut eines reinen, unschuldigen Mägdleins wieder genesen könne. Traurig zieht sich der kranke Mann aus Salerno, da ihm von der Hochschule ärztlicher Wissenschaft damaliger Zeit dies Schreckliche eröffnet worden, voll Resignation auf einen einsamen Meierhof seines Stammgutes zurück, wo aber des Meiers kaum noch zur Jungfrau erblühtes Töchterchen durch Zufall von dem grausamen Spruche erfährt und den armen Heinrich mutvoll bestimmt, sein Leben als Opfer anzunehmen. Wie nun hier der Ritter im entscheidenden Moment über dieser rührenden Hingabe des Mägdleins zur Besinnung kommt und auf Grund innerer Wandlung lieber auf die eigene Gesundheit verzichtet, als ein fremdes Leben dafür geopfert sehen will — dieser religiöse Zug der inneren, seelischen Umkehr aus Egoismus zur Liebe, der allein ihn schliesslich auch wunderbar von seinen Leiden erlöst, also dass er das Mädchen, das ihn so geliebt, von seinem Aussatze geheilt, später sogar noch freien kann — das war bis dahin noch nicht dagewesen in der deutschen Litteratur. Man hat das ganze Motiv zuweilen ein barbarisches genannt; man hat dabei vielleicht ähnliche Züge in den Erzählungen von Iphigenie in Aulis, von Abraham und Isaak, auch — was die unerquicklicne Beschreibung des Aussatzes betrifft — der Hiob- und der Philoktet-Dichtungen

Digitized by Google

klassische Minneweisen zu lauschen pflegte. Wer von uns kennt ihn nicht, den göttlichen Minnesänger par excellence der damaligen Epoche, Herrn Walther von der Vogelweide, dem man im vorigen Jahre unter uns endlich ein Denkmal gesetzt hat? Wie Wenige aber kennen ihn als den Mann des entschiedensten Protestes gegen Rom und den Papst! Hier zum ersten Mal in der deutschen Litteratur vollzog sich die förmliche Abkehr von der Kirche Roms und ihrer Interressenpolitik, bei unverändert frommer Gesinnung und dogmatischer Strenggläubigkeit, im deutschen Gemüte. Wie innig keusch und frömmig, um nur dies Eine hier zu erwähnen, berührt nicht seine Ausdeutung des Mysteriums von der unbefleckten Empfängnis Mariae, wenn er es in dem Gleichnisse zu fassen sucht: dass, wie die Sonne durch das Glasfenster hindurchgehe, ohne dieses zu verletzen, so auch Gott durch die reine „Jungfrau unberührt" zur Welt hindurchgegangen sei. Wie christlich ertönt nicht der Grundklang seiner gesamten Poesie, den wir in einem: „Alles ist eitel!" zuletzt kurz zusammenfassen dürfen? Ein Kind Gottes will er sein, ohne Zwischen- und Mittelsperson; einen innig-vertrauten, engeren Verkehr zwischen Gott und Mensch will er,

---

vorübergehend vergessen; man hat aber jedenfalls nicht genugsam bedacht, dass das heutige, moderne Motiv der „Vivisektion": ein anderes Leben daranzugeben, um nur selbst gesund zu werden, um nichts minder „barbarisch" zu nennen wäre, und der Dichter in seinem Epos also gleichsam eine ernste Mahnung auch in unsere Zeit zu christlicher Auffassung und sittlicher Gesinnung mit hereingestellt hat! — Hartmann von der Aue ist uns für unseren Gedankengang übrigens auch darin noch besonders interessant, dass er — wie Scherer sagt — eine „geistliche und weltliche Provinz" in seiner Seele hatte, nicht zu harmonischer Bildung vereinigt, sondern unvermittelt neben einander liegend. Gerade mit dieser seiner Zwiespalts-Natur vermag er uns nur um so unmittelbarer nun überzuleiten zu einer Poeten-Erscheinung, die Beides in idealer Weise persönlich zu verbinden wusste.

Digitized by Google

also auch eine tiefere, herzlichere Religion. Berühmt in diesem Sinne ist sein „geistlicher Leich", welchen hier wiederzugeben jedoch zu weit abführen würde. Hören wir aber doch auch, wie er sich mit der alten deutschen Erbuntugend noch immer nicht recht abfinden kann und bitter den Stachel fühlt, der in dem „Hasset eure Feinde!" für den wahren Christen liegen muss:

„Gott Vater unde Sohn, dein Geist berichte meine Sinne!
Wie soll ich den doch minnen, der mir übel thut?
Ich muss dem immer holder sein, der mir ist gut.
Vergieb mir anders meine Schuld. Doch so bleibt
steh'n mein Mut!"

Man hat sich seit jeher zu sehr daran gewöhnt, Walther von der Vogelweide einseitig als den Hauptvertreter des deutschen Minnesanges aufzufassen, und glaubt ihn zugleich mit diesem, der noch heute einem vielsagenden Achselzucken begegnet, in besagter Rubrik ein für alle Mal abthun zu können. Aber man vergisst dabei, dass er gerade das Minneleben und den Minnedienst durch seine Kunst wieder zu reinigen berufen war, und vor Allem, dass er höhere, allgemeinere Interessen in die Dichtung mit hineintrug. Ein solches höheres, allgemeineres, ich möchte im Gegensatz zum Interesse des einzelnen Subjektes sagen: politisches Interesse war aber sein laut verkündeter Kampf gegen Rom. Zwar muss auch auf seine Muse das „Pfui, ein politisch Lied — ein garstig Lied" gelegentlich wohl Anwendung finden; aber es war doch der erste, gewaltige „Kulturkampf", der in der deutschen Litteratur tiefere Spuren zurückgelassen hat — und so sei es ihm gerne verziehen! Auf diesem Boden allein nur konnte z. B. eine Pflanze später erwachsen wie der bekannte Vers aus dem mittelalterlichen „Tannhäuser"-Liede:

Drum soll kein papst, kein kardinal
kein suender nit verdammen;
der suender sei so grosz als er ist,
kann gottes huld erlangen . . .;

— ein Absagebrief an Rom, wie er entschiedener nicht gedacht und schroffer nicht empfunden werden kann.

In diesem Zusammenhange allein nur ist eine Wendung ganz zu verstehen, wie diejenige in dem späteren geistlichen Spiel „von den klugen und thörichten Jungfrauen", wo den Landgrafen Friedrich von Thüringen der Schlag rührt, da er erfährt, wie die Fürbitte der Heiligen und der Jungfrau Maria ohne wahre Reue des Sünders nicht zureiche. Freilich waren auch hier, auch einem Walther schon, die Vagantenlieder voraufgegangen, welche den Schäden des geistlichen Standes mit weltlichen Witz und strafenden Worten bereits scharf zu Leibe gerückt waren; und ohne einen Satiriker wie Heinrich von Mölk, der aus einem Ritter zum Laienbruder geworden und ein „Pfaffenleben" beschrieben, ist auch eine Erscheinung wie unser Walther von der Vogelweide kaum recht denkbar; aber auch wieder ohne einen Walther kein Luther, und treffend sagt daher ein neuerer Litterarhistoriker:

„Vor Luther hat es vielleicht keinen so ausgesprochenen Papstfeind gegeben, wie es Walther von der Vogelweide gewesen. Er schilt den Papst einen Wolf unter den Schafen, der aus einem Zauberbuch Pfaffen und Laien betrüge, einen Dieb am Himmelshort, der sich dem Teufel ergeben habe (wobei auch er schon, wie Luther, den Teufel als „Fürsten aus Höllenabgründen" zu fassen sucht). Nicht minder derb lässt er sich über den Verfall der Geistlichkeit, die Unkeuschheit und die Simonie des Klerus aus — so derb, dass unter der Gesinnung manchmal die Reinheit der

Digitized by Google

Form etwas leidet. Oft glaubt man Luther in mittelhochdeutschen Versen zu vernehmen" . . .

So war denn die Reformation, vor des deutschen Augustinermönches Auftreten auf dem versammelten deutschen Reichstage in Worms eigentlich schon im 13. Jahrhundert wohl vorbereitet! Das Resultat, das Endergebnis dieser Entwicklung sollte jener gesuchte „christliche Heros": der deutsche „Siegfried" sein — „ein veste Burg ist unser Gott, eine gute Wehr und Waffen" sein Trutzlied; jener Miles christianus, der „christliche Kriegsknecht" deutscher Nation, der sich als Idealtypus eines Streites gegen den „altbösen Feind" im Innern seit dem Abt Sturmi aus Fulda, später durch Erasmus als Begriff weiter ausgeführt, durch die ganze deutsche Litteratur hindurchzieht, und den uns Albrecht Dürer so unvergänglich in seinem „Ritter zwischen Tod und Teufel" im Bilde verewigt hat. So sagt dann Luther, getreu in Übereinstimmung mit Ulfilas, dessen Bibelübersetzung er nicht kannte: „So nehmet den Helm des Heiles und das Schwert des Geistes, welches ist daś Wort Gottes!" So sagt auch ein Goethe später, ganz ebenso im sittlich-religiösen Sinne: „Er war ein Mensch — und das heisst ein Kämpfer sein." Nicht mehr der Held des äusseren Erfolges, der Welteroberer, ist damit gemeint, sondern der tapfere, mutige Held der Weltüberwindung, und die Wandlung zum Christentum im deutschen Geiste war hiernach endgültig vollzogen. Und da fühle ich mich denn versucht, zum Schlusse noch eine Art von „Dichterconsensus omnium" aufzustellen — zum Zeugnis dessen, wie sich in diesem einen grundwesentlichen Hauptgedanken schier alle grossen Geister unseres Volkes übereinstimmend zusammengefunden haben.

„Seid getrost, ich habe die Welt überwunden!" und „Unser Glaube ist der Sieg, welcher die Welt

Digitized by Google

überwunden hat; denn alles, was von Gott geboren ist, überwindet die Welt" — so hatte es im reinen Ur-Evangelium geheissen.

Schon im „Rudlieb" ward uns darauf hin eingeschärft: „Der Löwe im Kampf sei ein Lamm in der Rache!"

Walther von der Vogelweide aber sang:

„Wer schlägt den Leu'n, wer schlägt den Riesen?
Wer überwindet den und diesen?
Das thuet jener, der sich selbst bezwingt."

Darauf nun Freidank:

„Könnt' ich mein eigner Meister sein,
So hätt' ich ganz den Willen mein.
Möcht' ich mir selber widersagen (Fehde ansagen),
So müsst' ich meinen Feind ertragen.
Könnt' ich mich selber gar besiegen,
All' meine Not wär' überstiegen."

Und Herder wiederum ganz ähnlich:

„Tapfer ist der Löwensieger;
Tapfer ist der Weltbezwinger;
Tapfrer, wer sich selbst bezwang."

Aber meint nicht Schiller ganz ebenso in seinem „Kampf mit dem Drachen":

„Denn, wo der Herr in seiner Grösse
Gewandelt hat in Knechtesblösse,
Da stifteten auf heil'gem Grund
Die Väter dieses Ordens Bund:
Der Pflichten schwerste zu erfüllen —
Zu bändigen den eignen Willen!"

und weiterhin:

„— Umarme mich, mein Sohn!
Dir ist der härtre Kampf gelungen.
Nimm dieses Kreuz; es ist der Lohn
Der Demut, die sich selbst bezwungen!"

Digitized by Google

Und wie spricht schliesslich selbst ein Goethe in den „Geheimnissen"?

„Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet."

Hier haben wir eine „Evangelien-Harmonie" der deutschen Litteratur — so hat sich der deutsche Geist des Christentums bemächtigt und es in sein Gemüt lebendig aufgenommen.

Digitized by Google

Zur Entjudung des Christentums.*)

(1895.)

Motto: „Denn das Christentum, was man auch sagen möge, hat indisches Blut im Leibe und daher einen beständigen Hang, vom Judentum loszukommen."
Arthur Schopenhauer
(S. Werke 1877; I, 128).

Die Idee zu einer „Entjudung des Christentums" ist keineswegs mehr neu, im „Protestantenverein" liegt sie mehr oder minder deutlich ausgesprochen längst vor, und schon ein Philosoph wie Schopenhauer, ein Künstler wie Richard Wagner, *sowie neben Bunsen und Br. Bauer der vor mehreren Jahren verstorbene Gothaische Hofprediger Schwarz haben unter dem lauten Ruf nach einem „japhetischen" Christentum, an Stelle nämlich des bisherigen semitischen, mit aller Entschiedenheit auf die Überwindung des Judentums in unserem Christentum von heute hingearbeitet. Angesichts gewisser vordringlicher Ausführungen eines sächsischen Rechtsanwaltes, der den Beruf in sich fühlte, sich zum „Reichsanwalt" des „auserwählten Volkes" aufzuwerfen, muss jene Frage nun aber geradezu eine brennende werden. Schon dem „alttestamentlichen Religionsunterricht in der Volksschule" gehörte ganz energisch einmal der Krieg erklärt, und man darf dafür sogar auch ein ganz

*) Zugleich als Gedenkartikel zu Arthur Schopenhauers 107. Geburtstage (22. Februar 1788) gedacht.

Digitized by Google

unbestreitbar ernst-religiöses Blatt wie die „Christl. Welt“ als gewichtigen Kronzeugen aufrufen. Vollends aber muss dem immer und immer wieder auftauchenden Phantasie-Gebilde von einem „Juden-Christentum“ jene Grundwahrheit einmal scharf entgegen gehalten werden: dass das Christentum, nach unserer mehr und mehr gefestigten Überzeugung, sich überhaupt gar nicht „aus dem Judentume entwickelt“ hat, wenn es auch wohl von den Aposteln auf diesem zunächst aufgebaut worden ist; dass es vielmehr das schroffste Gegenbild zu ihm seit jeher bildet und im heftigsten Kampfe und Widerspruche nur zu ihm (als einem toto genere fremden Element) seinerzeit sich bewegt hat; ja, dass sogar Christus ebendort in Palästina seine Welt-Mission erfüllte, nicht etwa, weil das Judentum die einzig wahre Vorbereitungsstufe unter den Religionen der Erde auf den von ihm verkündeten einigen Gott hin gewesen wäre, sondern weil sich an diesem Geist vor allem der diametrale Gegensatz zwischen Irdisch und Himmlisch, Natürlich und Geistlich am allerdeutlichsten aufzeigen liess. Von „gemeinsamem Kern“ kann durchaus nicht die Rede sein, denn Züge wie z. B. das Verhältnis Abrahams zu seiner Magd Hagar, sein beabsichtigtes Opfer Isaaks, die Erbschleichereien und Listen Jakobs, seinem Vater wie Laban gegenüber, das Verhalten Josefs in Ägypten und der Lebenswandel des Königs David — sie alle müssen uns doch lehren, dass das nicht Wurzel und Stamm für die neutestamentlichen Früchte sein kann und dass der Geist des „Alten Bundes“ keinenfalls unseres christlichen Geistes ist. Mit vollem Recht hat darum auch schon Richard Wagner es betont: „Wird Jesus für des Jehova Sohn ausgegeben, so kann jeder jüdische Rabbiner, wie dies denn auch zu jeder Zeit vor sich gegangen ist, alle christliche Theologie siegreich widerlegen.“ Wir wollen

Digitized by Google

dies nun in einigen Hauptzügen hier kurz entwickeln.

Ganz von selbst versteht es sich ja, dass uns das andere schöne Wort Richard Wagners (Ges. Schr. X, 358) bei unseren Betrachtungen als Richtschnur obenan stehen muss: „Das Blut des Heilandes, von seinem Haupte, aus seinen Wunden am Kreuze fliessend — wer wollte frevelnd fragen, ob es der weissen, oder welcher Rasse sonst angehörte?" Das gläubige Christengemüt, welches täglich an sich das grosse Gotteswunder erlebt, wie der „alte Adam", d. h. der rein natürliche Mensch und das Weltkind in ihm, durch himmlische Gnade innerer Umwandlung mit der geistigen Wiedergeburt zu einem „Kinde Gottes" wird und alsdann das, was sein natürlicher Egoismus bisher gewollt hat, durchaus nicht mehr will, also die Natur „überwinden" lernt — dieses gläubige Gemüt bedarf natürlich nicht erst jener Frage; für es ist dieses Blut, in dem sich das „sündenlose Wollen der Welterlösung" selbst uns geoffenbart hat, eben einzig nur göttlichen Stammes und heiligen Geblütes. Und das mit allem guten Recht! Wenn nun aber die israelitische Propaganda sich vermisst, unter Hinweis zugleich auf den „Messias"-Begriff, den Stifter unserer Religion schlankweg für einen der Ihrigen auszugeben, „etwa wie als einen ihrer geringeren Propheten, von denen wir leider nur zu viel Wesens machten" — dann allerdings darf solch' vorlautem, schlecht angebrachtem Auftrumpfen mit aller Entschiedenheit nun auch einmal entgegengehalten werden, dass Wissenschaft und Forschung neuerdings sich mehr und mehr der Annahme zuneigen: nicht nur, dass Christus weit wahrscheinlicher von arischer Herkunft gewesen sein dürfte, sondern auch, dass die geistigen, religions-philosophischen Voraussetzungen seiner Lehre weit mehr als auf jüdische, auf indische Wurzeln und Quellen zurückführen. Wir verweisen zur Be-

Digitized by Google

gründung dieser Anschauung nur auf Dr. Rudolf Seydel „Religion und Religionen", S. 141 u. 166; „Vom Christentum Christi", S. 49 ff., 70 Anm. und 82; G. A. Wislicenus „Die Bibel" II, 13 ff.; 24 ff.; auf R. Wagner X, S. 299, 126; „Bayr. Bl." 1881, S. 114: „Episode Galiläa" und 1890, S. 56: „Jesus der Arier"; endlich P. Schubing, „Christentum Christi": welche litterarischen Beläge ebenso viele entschiedene Widerlegungen tendenziöser Paulus Cassel'scher und M. Schwalb'scher Theorien vom „Christus Sem" vorstellen dürften, als sie auch der Liebermannschen Auffassung und Darstellung Jesu als eines schmutzigen Judenjungen unter den Schriftgelehrten im Tempel den gebührenden Platz ein für alle Mal anweisen.

Bekanntlich waren die Bewohner von Galiläa („Galiläer" und „Galater" deuten sprachlich auf „Gallier") eben ihrer unechten Herkunft wegen bei den Juden besonders verhasst — das allein schon müsste in dieser Frage stutzig machen. „Anstatt nun aber in solch' unvergleichlich niedriger Herkunft Jesu aus einem Winkel des Winkellandes ein Zeugnis dafür zu erblicken, dass unter den herrschenden und hochgebildeten Völkern der damaligen Geschichtsepoche keine Stätte für die Geburt des Erlösers der Armen zu finden war . . . dünkte es den ersten Gläubigen, armen, dem jüdischen Gesetze stumpf unterworfenen Hirten und Landbauern, unerlässlich, die Abkunft ihres Heilandes aus dem Königsstamme Davids nachweisen zu können, wie zur Entschuldigung für sein kühnes Vorgehen gegen das ganze jüdische Gesetz." (Richard Wagner.) Wir wissen in der That, dass sich einige Evangelisten ganz besonders durch ihre vermittelnden Neigungen zur „Judenmission" hervorthun, und wir kennen ja auch den Zwiespalt, der später im „Galater"-Briefe gerade zwischen dem Petrinischen Juden- und dem Paulinischen Heiden-Christentum so entscheidend ausgebrochen ist, welch'

Digitized by Google

letzteres sich bei Johannes zuletzt vom griechisch-römischen zum allgemein-menschlichen Weltchristentum sogar noch erweitert hatte. Die Geburt Christi aber wurde anfangs, unter Berufung auf das römische Schätzungsgebot, von Nazareth — auf dass das Wort erfüllet würde — nach Bethlehem verlegt, Mariä Stammbaum bis auf König David zurück nachzuweisen gesucht, wo nur immer möglich der Hinweis auf die Erfüllung irgend einer älteren Weissagung genau angebracht und zur Beschwichtigung für die zu bekehrenden Juden die Brücke jenes: „Ich bin nicht gekommen, aufzulösen, sondern zu erfüllen" vermittelnd dann geschlagen — ein Wort, das wir nur recht im Sinne des bedeutsamen Unterschiedes zwischen „Revolution" und „Reformation" aufzufassen brauchen, um es gewiss auch heute noch ebenso gläubig hinzunehmen. Daher denn also jene heillose Verwirrung, die wir nun schon bald zwei Jahrtausende mit uns herumtragen und die wir doch nun endlich einmal abschütteln sollten, um mit klaren Augen sehen zu lernen und uns als wirklich evangelische Christen auf uns selber zu besinnen! Denn, wenn auch die erste Mission der neuen Heilslehre naheliegend sich mit den Juden und ihren Anschauungen zu beschäftigen hatte, so ist ja doch nicht abzusehen, warum — wie Schopenhauer immer wieder hervorhebt („Welt a. Wille u. Vorst." I, 346, 384 f., 458; II, 558, 694 f., 712—719, 740—742; Parerga I, 136 ff.; II, 390, 396 f., 405—415 u. a.) — das junge, frisch treibende Reis des Evangeliums nach wie vor noch auf den unfruchtbaren, dürren Stamm des alten Testamentes aufgepfropft bleiben soll, mit dessen Anschauungen es im Grunde ja so unvereinbar ist, dass es deren vollkommenste Umkehr vielmehr bedeutet. Es giebt, wenn wir es nur konsequent erfassen wollen, gar keine Schrift alten und neuen Testamentes, sondern es giebt nur eine „heilige Schrift" der Juden

Digitized by Google

und ein „Evangelium“ der Christen. Und nur zu begreiflich ist es uns, wenn die Juden schon damals (wie heute) Christum als ihren „Messias“ nicht anerkennen wollten; denn derjenige, der ausdrücklich von sich bekannt hat, dass sein Reich nicht von dieser Welt sei, er konnte ihnen ja doch unmöglich den erhofften Führer zur geträumten Weltherrschaft abgeben. Dass man nur diese radikalen inneren Widersprüche noch immer nicht richtig erkannt, nicht klar empfunden und ernstlich gewürdigt hat!

Sehen wir uns doch die beiden einzelnen Teile des in ihrer heterogenen Gemeinsamkeit sonst immer „Bibel“ genannten Schriftwerkes einmal genauer an. Dort ein rächender, zürnender, drohender Nationalgott, hier ein Gott der Güte, der Liebe und des Friedens für die ganze Welt, ein „lieber Vater“ des Heilandes, dessen frohe Kinder wir alle sein, dessen Erben auch wir dereinst werden sollen. Dort ein platt optimistisches „Und siehe da, es war alles sehr gut“ gegenüber einer Welt des Leidens und der Unvollkommenheiten, die u. a. ein Schopenhauer kaum ganz ohne Grund die schlechteste der möglichen Welten nennen konnte; hier, im neuen Testamente, hierfür der durchaus pessimistische Begriff des „irdischen Jammerthals“, der „Eitelkeit der Welt“ und der „Pilgrimschaft hienieden“, welchen Anschauungen noch das ringende: „Vater, ist es möglich, so gehe dieser Kelch von mir“ und das verzweifelte „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!“ zur Seite treten. Im alten Bund ferner die grosse „Aktion“ gegen die Völker der Erde, welche Israel nicht dienstbar sein wollen; im Evangelium die heilige, tiefe „Passion“ des der äusseren Macht willig unterliegenden, dafür aber innerlich über sie triumphierenden Helden! Dort wiederum in Allem stets nur irdische Verheissungen unter Zusicherung persönlicher Vorteile, „auf dass es

Digitized by Google

dir gut gehe und du lange lebest auf Erden", „denen thue ich wohl", „so will ich deinen Samen vermehren" etc.; hier zunächst die strenge Forderung der Selbstverleugnung: „Wer nicht sein Kreuz auf sich nimmt und folget mir nach", „nur wer sein Leben verlieret", „mein Reich ist nicht von dieser Welt", und dann weiter die Seligpreisungen: nicht mehr diesseitig weltliche Hoffnungen, sondern jenseitige, himmlische Idealforderungen — als Lohn ein „denn sie werden Gott schauen!" Im alten Testament endlich die zehn Verbote, die allein der Polizeistaat zur Zähmung der Bestie im Menschen für sich benötigt; im neuen Testament dagegen nur mehr die reine, lautere, positive, als Beispiel von Christo selbst gelebte Sittenlehre mit den christlichen drei Kardinaltugenden: „Glaube, Liebe, Hoffnung; die Liebe aber die grösste unter ihnen!" Graf Tolstoi betonte schon sehr früh, in der Schrift „Mein Glaube", dass es der Mosaischen X Gebote für den wahren Christenmenschen, den gewissenhaft ernsten Befolger der köstlichen „Bergpredigt", gar nicht mehr bedürfe, da denn ein ungleich höherer und idealerer Sittenkodex in dieser doch vorliege. Was aber sagt uns der Urtext von Christo bezüglich eben dieser seiner Bergpredigt? „Er aber sprach gewaltig, nicht wie die Pharisäer und Schriftgelehrten" — heisst es da unzweideutig genug. Und in der That: „Ihr habt gehört, dass zu den Alten gesagt ist . . . ich aber sage Euch . . ." lautet seine ganz entschieden gegensätzliche Formel durchweg bei diesen Ansprachen; dem „Gesetz" stellt der Heiland die „Liebe"; der „Gesetzesgerechtigkeit" setzt sein späterer Jünger die „Rechtfertigung durch den Glauben und der Liebe Werke" scharf entgegen, aus der früheren Beurteilung der äusseren That wird nun die ganz entgegengesetzte Prüfung der inneren Gesinnung noch vor aller und ohne jede Handlung. Und brachte es der Jude höchstens bis auf

Digitized by Google

ein „Der Gerechte erbarmet sich seines Viehes“ oder zu einem „Freue dich des Falles deines Feindes nicht!“, so spricht echtes Christentum alsbald mit besonderer Wärme von der „Erlösung auch der Kreatur“ und stellt an den Christenjünger jene höchste und schwerste Forderung des „Liebet eure Feinde“, „Thut wohl denen, die euch hassen“ und sogar — „Vergebet euren Schuldigern!“

Wo ist nun hier der so kühnlich behauptete „gemeinsame Kern“, der verwandte Zug und einheitliche Geist, der — nach einem Lehman — die Bibel von Anfang bis zu Ende durchwehen soll? jener rote Faden, der das alte Testament und das neue Testament angeblich enge verknüpft? Ich für mein Teil vermag ihn seit 10 Jahren schon nicht mehr zu entdecken! Oder steckt er etwa wirklich in dem „vornehmsten und grössten Gebot“: „Du sollst deinen Nächsten lieben als dich selbst“? Dass doch unsere naiven germanischen Christengemüter noch immer so gar wenig über diesen leidigen (alttestamentlichen) Begriff „der Nächste“ nachgedacht haben, worunter ja gar nie der „Nebenmensch“ im Allgemeinen, sondern immer stillschweigend nur der eigene Volksgenosse und Stammesbruder — also der Jude im Gegensatz wieder zum Fremdling und Andersgläubigen — zu verstehen ist! Darf man überdies auch noch aus dem Zusatze „als dich selbst“ einen judaischen Anklang, ein egoistisches Motiv heraushören (was sich ja durch die, von den Aposteln beabsichtigte Anpassung der Lehre an das Judentum ohne Weiteres erklärt), so müssen wir vollends ehrlich bekennen, dass uns selbst die Formel: „Alles, was ihr wollt, dass euch die Leute thun sollen, das thut ihr ihnen“, radikal besehen, noch ganz und gar nicht frei von jener gefährlchen, weil versteckten Berücksichtigung persönlich-eigensüchtigen Wesens im jüdischen Volkscharakter scheint,

Digitized by Google

von der schliesslich gar nicht abzusehen ist, warum sie nicht lieber gleich ganz offen in das Macchiavell'sche: „Was Du nicht willst, dass man Dir thu', das füge Du dem Andern zu!" der modernen Staatspolitik umschlagen soll. Nein, sondern: „Einer trage des Andern Last", das ist der grosse Grundkern des Christentums, „Religion des Mitleidens" sein hoher Gehalt; und seine stille Zuversicht wird immerdar bleiben jenes tiefe „Denn siehe, das Reich Gottes ist inwendig in Euch!" Das Passah-Lamm aber, es durfte schon am allerwenigsten und allerletzten als organische Grundlage des christlichen Abendmahles von einem Vertreter des Judentums angezogen werden. Nicht Vorbild, sondern Folie zur Entwicklung des vollendeten Gegensatzes konnte es im Gegenteil nur wieder sein; an ihm wollte der Heiland die Weltbedeutung seines Kreuzestodes ganz besonders konkret verständlich machen: Christi Selbstaufopferung sollte eben gerade das letzte aller dieser Schlachtopfer sein; nach seinem Hinscheiden, das ist ganz zweifellos die klarste, ernsteste und tiefste, dabei zugleich schönste Bedeutung seiner Lehre, sollte das geweihte Brot nunmehr den fleischlichen Leib, der gespendete Wein das tierische Blut auch in unserer Nahrung ersetzen, die christliche Menschheit also fortan wesentlich vegetarisch sich das Leben fristen, nicht um zu leben, sondern lediglich, um lebend „zu wirken des Heilandes Werke"! Wie dieser einzig verständliche und richtige Sinn so lange einer Verkennung ausgesetzt sein konnte, erklärt sich einzig und allein nur eben aus jener unseligen Verquickung reinen Christentums mit alttestamentlicher Anschauung. Also aber- und abermals lautet unsere Losung: Negierung, Überwindung, Aufhebung oder doch Bekämpfung des Judaismus in unserer Religion, eben durch das radikale Gegenteil zu seinem Geiste, entgegen seinen bisherigen Riten, Anschauungen und Sitten — ein „Kopfzertreten

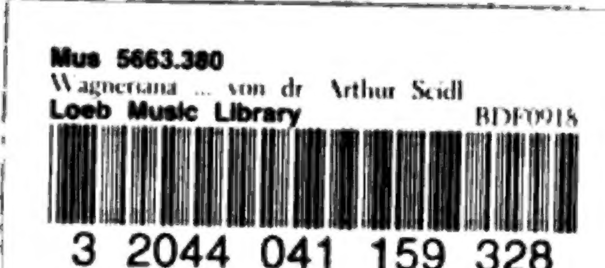
Digitized by Google

der Schlange", wie es entschiedener und energischer nicht mehr gedacht werden kann.

Ob dabei nun beim Judentum „sittliche Unterwertigkeit" (wie man wohl sagt) gegenüber dem Christentume vorliegt, das kann uns darnach gar nicht weiter mehr beschäftigen. Ferne sei es von uns, so wir gute Christenmenschen sein wollen, nun unsererseits für unsere Person in ihren Hochmut des „auserwählten Volkes" zu verfallen, sind wir doch allzumal Sünder und mangeln des Ruhms, den wir an Gott unserem Schöpfer haben sollen. Nicht darauf kommt es an, welche Religionsanschauung die „bessere" ist und welche die Vorzugs- und Prima-Ethik in sich etwa enthält, sondern darauf, welche von ihnen allen die allein selig machende sein kann. Das aber vermag einzig und allein eben nur diejenige zu bewirken, die — in Übereinstimmung mit der philosophischen Erkenntnis dieser Welt als einer nichtigen und der Erlösungsbedürftigkeit unseres ewigen Wesens aus dem zeitlichen Dasein heraus — uns nicht Weltherrschaft, sondern Weltüberwindung lehrt, deren Stifter selbst nicht nur von sich sagte, dass er der Gottgesandte sei, sondern auch in seinem ganzen Lebenswandel von Anfang bis zu Ende ohne Sünde und Fehl als der wahrhaftige Gottessohn sich bewährt, unserem Leben Vorbild, Sinn und Inhalt verliehen hat. „Alle Anderen bedürfen des Heilandes (selbst Moses, Buddha, und erst recht Mohamed oder Luther), er ist der Heiland", sagt wiederum Wagner. Jesus Christus — und ist in keinem Andern Heil, ist auch kein anderer Name den Menschen gegeben, darinnen sie sollen selig werden!

Digitized by Google

Digitized by Google



SEP 10 2001

SEP 10 2007

Digitized by Google

Digitized by Google